

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año XIV. Núm. 27
2º Semestre 2009

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA



BODAS DE ORO DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

JUAN DE LA PLATA

LOS CENTENARIOS DE MANOLO CARACOL Y DE ANTONIO MAIRENA.

JOSÉ BLAS VEGA

MIGUEL DE MOLINA Y EL FLAMENCO

LUIS LÓPEZ RUIZ

CENTENARIOS

MANUEL RÍOS RUIZ

TAUROFLAMENCOLOGÍA

RAFAEL CATALÁ

LA MÚSICA PARA GUITARRA EN LA GENERACIÓN DEL 27.
LA HERENCIA DE MANUEL DE FALLA.

ÁLVARO DE LA FUENTE ESPEJO

LA SAETA CUARTELERA. UNA VISIÓN MUSICAL

POESÍA: ANTONIO MURCIANO

ROMANCILLO DEL FLAMENCO, NOVILLERO Y POETA,
JOSÉ GONZÁLEZ "PEPILLO"

RNE-RADIO CLÁSICA

BODAS DE PLATA DEL PROGRAMA "NUESTRO FLAMENCO"
DE JOSÉ MARÍA VELÁZQUEZ-GAZTELU

RESEÑA DE LIBROS, DISCOS Y DVD DE FLAMENCO





REVISTA DE FLAMENCOLOGIA
Año XIV. Núm. 27 - 2º. Semestre 2009

SUMARIO

LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGIA CELEBRÓ SU CINCUENTENARIO.....	3
PREGÓN DE LAS BODAS DE ORO DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA.....	7
LA CÁTEDRA, "CASA DE CONOCIMIENTO Y DE ENTUSIASMO"	15
CENTENARIO DE CARACOL Y MAIRENA	31
EL ECO DE CARACOL.....	34
ANTONIO MAIRENA, MÁXIMO CONSERVADOR DEL CANTE GITANO	36
MIGUEL DE MOLINA Y EL FLAMENCO	50
CENTENARIOS	59
TAUROFLAMENCOLOGIA.....	65
LA MUJER EN EL CANTE.....	73
MÚSICA PARA GUITARRA EN LA GENERACIÓN DEL 27.....	81
LA SAETA CUARTELERA: UNA VISIÓN MUSICAL.....	103
XIII NOCHE DE LA SAETA	107
V FIESTA DE LA COPLA FLAMENCA.....	108
LA BAILAORA PILAR LÓPEZ.....	110
EL GUITARRISTA MANUEL FERNÁNDEZ MOLINA "PARRILLA DE JEREZ"	112
UN GRAN MÚSICO FLAMENCO	114
MARIO MAYA Y CHANO LOBATO	115
POESÍA: ANTONIO MURCIANO.....	117
RESEÑA DE LIBROS, DISCOS Y DVD DE FLAMENCO	118

Portada: CARTEL DEL CINCUENTENARIO. Autora: Concha Franco Soto



LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGIA CELEBRÓ SU CINCUENTENARIO

CRÓNICA DE LOS ACTOS CONMEMORATIVOS

Los actos programados por la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, para conmemorar su Cincuentenario fundacional se celebraron, a lo largo de todo el año 2008, con la mayor brillantez.

El programa oficial de actos dio comienzo el día 18 de enero de 2008, en la Sala Compañía, con el pregón de las bodas de oro, a cargo del poeta, flamencólogo y académico sevillano, miembro de la Cátedra, Ilmo. Sr. D. Daniel Pineda Novo, tras el cual ofrecieron un magnífico concierto de piano y cante flamenco, el pianista jerezano José Zarzana y su padre de igual nombre.

El día 21 de febrero inauguramos una exposición de pintura flamenca de la pintora sevillana, Luisa Triana; la que permaneció abierta, en la Sala Compañía, hasta el 8 de marzo. En el acto inaugural de la muestra, se hizo entrega a la pintora y bailaora del nombramiento de miembro correspondiente de la Cátedra, en atención a su continuada colaboración con la institución flamenca jerezana.

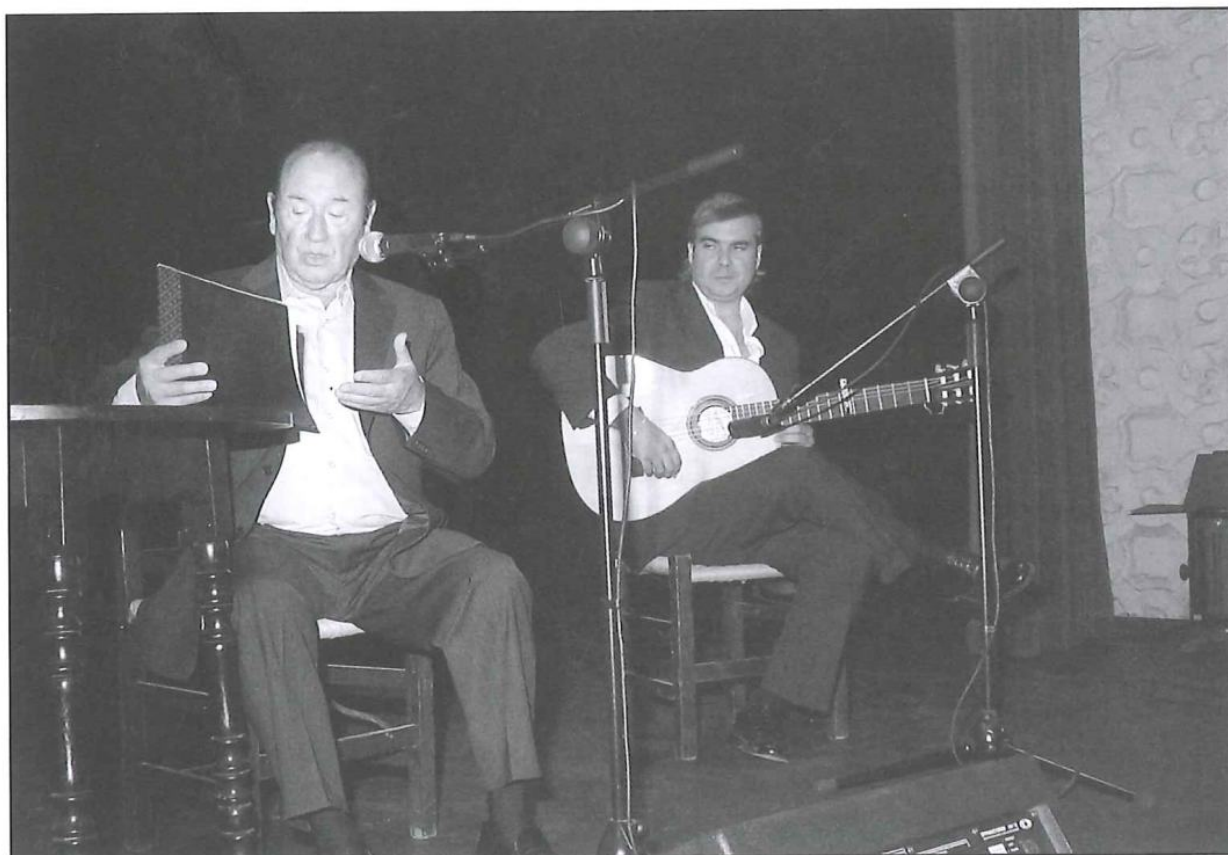
En el mismo lugar, el día 11 de abril se ofrecería el espectáculo de cante, baile y poesía flamenca, titulado "Al compás del romance", presentado por el actor y miembro de la Cátedra, Pepe Marín, con la bailaora Carmen Herrera, el cantaor José Gálvez y el guitarrista Manuel Lozano "El Carbonero"; espectáculo que constituyó un grandioso éxito artístico y de público.

Todos estos actos fueron realizados con la colaboración de la Delegación de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad; continuando el programa con la colaboración de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco y Centro Andaluz de Flamenco, que patrocinaría los siguientes actos:

Día 9 de mayo.- En el auditorio del CAF, mesa redonda, titulada "La Cátedra vista desde Madrid", en la que intervinieron los críticos de flamenco, residentes en la capital de España, Manuel Ríos Ruiz (ABC), José María Velázquez-Gaztelu (RNE) y Eugenio Cobo (Varios medios).

El acto, muy interesante y ameno, contó con la magnífica ilustración del cantaor de Arcos de la Frontera, residente en Jerez, Pepe Alconchel, acompañado a la guitarra por Pascual de Lorca.

Día 6 de junio.- Celebramos en la Sala Compañía la IV Fiesta de la Copla Flamenca, a cargo del catedrático de Literatura de la UNED y miembro correspondiente de la Cátedra, Francisco Gutierrez Carbajo, ilustrándola con su mejor cante Zarzuela de Jerez, acompañado a la guitarra por Antonio Higuero, registrando el local una gran asistencia de público.



Antonio Fernández Díaz "Fosforito", Llave de Oro del Cante y Director Honorario de la Cátedra, leyendo su magna lección sobre el cante flamenco, ilustrada por el maestro, con interpretaciones de distintos estilos. FOTO ENRIQUE MORALES



La gran maestra, Matilde Coral, junto a Juan de la Plata, en su magna lección de baile flamenco, explicada con el acompañamiento de una cantaora y un guitarrista. FOTO ENRIQUE MORALES



Un momento del Concierto de Jerez, con la entrega de los premios de la Cátedra, en la gala de clausura del Cincuentenario de la institución cultural jerezana. FOTO ENRIQUE MORALES

Por imponderables de última hora, los dos actos previstos para los días 11 y 18 de julio nos vimos obligados a celebrarlos los días 25 y 26 del mismo mes, coincidiendo con las fiestas de Santiago y Santa Ana, en la Sala Compañía, con extraordinaria asistencia de público; consistiendo dichos actos, en una lección magistral de canto, a cargo del maestro Fosforito, Llave de Oro del Cante y Director Honorario de la Cátedra, acompañado por su tocaor, Antonio Soto, y en una lección magistral de baile, que dio la maestra Matilde Coral, Llave de Oro del Baile; resultando ambos actos de enorme interés para el numeroso público asistente.

Por cuestiones derivadas de su complicado montaje y falta de medios, excediéndose por otra parte del presupuesto fijado en principio, la Cátedra se vio obligada a suprimir la actividad anunciada para el día 2 de septiembre, consistente en la inauguración en el CAF de una muestra antológica de las actividades más destacadas de la Cátedra, desde 1958 a 2008, bajo el título de "Expo-Cátedra 50".

Finalmente podemos afirmar que el acto cumbre de los programados con motivo de la celebración de nuestro Cincuentenario, sería la gran gala de



entrega de nuestros Premios Nacionales de Flamenco, celebrada en la bodega "Los Apóstoles" de la empresa González Byass, patrocinadora de los mismos, la noche del 3 de octubre de 2008, cuyo acto fue precedido del re-estreno del "Concierto de Jerez" del compositor Benito Lauret, promovido por la Cátedra, en el año 1974 y rescatado para esta ocasión; con la ejecución del mismo por la Joven Orquesta de Cámara "Maestro Alvarez Beigbeder", de Jerez, y el solista de guitarra José Manuel Delgado, que resultó todo un éxito. Así como la entrega de los trofeos y diplomas a los artistas y entidades galardonados con nuestros Premios Nacionales de Flamenco, los premios locales "Copa Jerez" y otras distinciones. Ofreciendo la bodega González Byass una copa y aperitivo, al final de la gala, que se cerraría con una improvisada fiesta flamenca, a cargo de los artistas María Vargas, Diamante Negro, Angelita Gómez y otros, en una noche realmente brillante.

Desde aquí, queremos hacer público nuestro agradecimiento al Ayuntamiento de Jerez, al Centro Andaluz de Flamenco, a la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, a Cajasol y a la empresa bodeguera González Byass, por su importante y valiosa colaboración prestada a la realización de los actos de nuestras Bodas de Oro.

5º SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA FLAMENCA



"Arte y Compás"

Primer premio de fotografía en blanco y negro. Autora: Ana Palma, de Barcelona



PREGÓN DE LAS BODAS DE ORO DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

DANIEL PINEDA NOVO

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA Y

REAL ACADEMIA SEVILLANA DE BUENAS LETRAS

I – NACIMIENTO DE LA CÁTEDRA

No podía haber nacido esta Cátedra más que en Jerez de la Frontera, la Ciudad del Flamenco, la ciudad que paladea y vive el flamenco, en su más alta dimensión. La ciudad donde nacieron Tío Luis el de la Juliana y Fernando Terremoto, La Paquera y José Mercé, don Antonio Chacón y Antonio el Chocolate; La Macarrona y La Malena, Diego el Marrurro y Juanelo, La Serneta y Manuel Torre, El Gloria y Juanito Mojama, Ramirito y El Estampío, Fernanda y Juana Antúnez, Javier Molina y Perico el del Lunar, Rosa Durán o Lola Flores... Es decir, la cuna de los más célebres y míticos artistas del cante, el baile y el toque...

Y nació la Cátedra de Flamencología, un 24 de septiembre de 1958, gracias a un grupo de jóvenes poetas, pertenecientes al Grupo Atalaya, cuales Juan de la Plata, padre de la idea; Manuel Pérez Celdrán, Manuel Ríos Ruiz y Esteban Pino Romero, que tomaron conciencia de la necesidad urgente de recuperar el verdadero Arte Flamenco, en todas sus facetas; en aquellos difíciles momentos de los años cincuenta del pasado siglo, época en que el flamenco estaba en trance de peligrosa desaparición; iniciándose, entonces, los primeros estudios serios sobre la música popular andaluza.

Y nació la Cátedra el simbólico día de la Patrona de Jerez, Nuestra Señora de la Merced; publicándose el manifiesto fundacional en un díptico, tamaño folio, otro día señalado, la festividad del Patrón de la Ciudad, San Dionisio Areopagita.

El díptico se extendió por todo el universo mundo, gracias a la difusión que de él hizo la Agencia Efe; y numerosos periódicos y revistas muy importantes, de países tan distantes como Francia, Inglaterra o Brasil, reprodujeron la noticia, ya que era la primera vez que se hablaba de flamenco, en el mundo, como ciencia, arte y fenómeno socio-cultural. El flamenco, en expresión de un viejo aficionado de la época, “estaba por los suelos”; pertenecía casi al mundo marginal; y “era cosa – en frase hecha – de los señoritos, los tabancos los borrachos y los gitanos”... Estos últimos, sus únicos conservadores y mantenedores, en



el fuego sagrado de la intimidad. Pero los fundadores de la Cátedra querían dignificarlo, sacarlo del cenegal y otorgarle su categoría de arte.

Con pasos de madurez
y con nobles ideales,
nació entre cuatro cabales
la Cátedra de Jerez.
Luchó contra la aridez
de un flamenco en agonía;
le dio flamencología,
orientando su camino
y con la esencia del vino
embotelló su alegría.

Cincuenta años ya de vida, de caminares dificultosos, de luchas permanentes y contra corriente, de escasos medios económicos; pero sus miembros, profundos luchadores, gracias a su tesón, fortalecieron la Cátedra que salió triunfante de los avatares pseudo -flamencos, como diría la sentenciosa soleá de tres versos, recogida en 1883 por el genial idealista "Demófilo":

Dijo er sabio Salomón
que una gotera continua
ablanda un duro peñón.

Y se ablandó, en Jerez, y en Andalucía, el *duro peñón* de la incomprensión y de la intolerancia flamenca. Y surgió la Cátedra, vigorosa, como noble institución cultural y académica, poniéndose democráticamente – porque siempre ha defendido la cultura del pueblo – al servicio del flamenco, en todas sus dimensiones.

Desde entonces, la Cátedra ha conservado sus ideales; su fiel independencia y su honda vocación; volcándose en el estudio, la investigación, la conservación y la defensa de este arte universal y único; antes que lo hiciera ninguna otra institución oficial o privada. Siendo ya elogiada, en 1959, por el recordado flamencólogo Anselmo González Climent; e, incluso, por el debatido cantaor Pepe Marchena quien, en noviembre de 1961, elogió a la Cátedra jerezana, ante la prensa española.

De aquellos idealistas inicios del joven Grupo Atalaya, surgiría en los albores del siglo XXI una firme conciencia de seguir luchando por la defensa de nuestra cultura flamenca y de nuestro rico folklóre. Y lo hace la Cátedra calladamente, cartujanamente, con el esfuerzo diario de Juan de la Plata, de Manuel Ríos Ruiz o de Manuel Pérez Celdrán, que mantienen viva la llama del estudio, de la conservación y de la defensa de la música universal de todas las tradicionales: la música flamenca.

Y aparece en 1960 el primer número de la publicación "Flamenco, Cuadernos de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces", con un simbolista dibujo en la portada que representa una estilizada bailaora, original del poeta y flamencólogo, Manuel Ríos Ruiz. Tres números tan solo



El académico y miembro numerario de la Cátedra de Flamencología, Daniel Pineda Novo, leyendo el Pregón de los actos conmemorativos del Cincuentenario de la entidad. FOTO ENRIQUE MORALES



aparecieron de esta revista – hoy, joya de la bibliografía flamenca –; el segundo vería la luz en 1961, y el tercero y último, en 1964; en los que se insertaron valiosos artículos y poemas de importantes colaboradores y aficionados, como Ricardo Molina, Antonio Mairena, Fernando Quiñones, José María Cepero o Domingo Manfredi Cano, entre otros.

Importantes actos realizó la Cátedra, casi desde sus inicios. Por citar algunos, diremos que en 1959 colocó sendas placas conmemorativas en las casas donde nacieron el cantaor Manuel Torre y el guitarrista Javier Molina, creador éste de la escuela guitarrística jerezana. En 1965, celebraría una nueva efemérides: el primer centenario del nacimiento de otro ser genial, don Antonio Chacón, maestro de maestros. Y en 1967 creó la Fiesta de la Bulería, en exaltación de ese cante y baile dionisiacos, autóctonos de Jerez, que tanto definen el carácter de esta “ciudad de los gitanos”, como la llamó Federico García Lorca.

Y sin desmerecer la vanguardia artística, el año 2001 le entregó el Premio de la Crítica a la bailaora de San Fernando, Sara Baras, por su espectáculo “Juana la loca”; y en el 2002, premia al Ballet Nacional por su espectáculo “Fuenteovejuna”, al mismo tiempo que al coreógrafo de dicho ballet, el inolvidable Antonio Gades.

II - LA FLAMENCOLOGIA

Fue el citado escritor y ensayista argentino, de origen gaditano, Anselmo González Climent, el que utilizó esta palabra por primera vez, en 1956, coincidiendo con el primer concurso nacional de arte flamenco, en Córdoba, en el que se descubrió a uno de los más apasionantes cantaores de nuestra época: Fosforito. Desde entonces, afirman algunos críticos, surgió el neoclasicismo flamenco. González Climent hizo amistad, en la ciudad de la Mezquita, aunque por poco tiempo, con el gran poeta de “Cántico” Ricardo Molina, ya que éste pasó pronto a las filas del mairénismo.

González Climent afirmó siempre que la génesis y la orientación del curso cordobés se creó con “Flamencología”, título que diera, entonces, a uno de sus libros más polémicos, publicado en Madrid.

Este ensayo antropológico de González Climent marcó un antes y un después, no solo en el enfoque y en el conocimiento del flamenco, sino en la actualización científica de su bibliografía. Al aparecer la segunda edición, en 1964, fue saludada elogiosamente, desde las páginas del diario “Córdoba”, del 24 de mayo de dicho año, por el propio Ricardo Molina, calificándolo como “un libro de acción”, porque “su peso sobre el destino del flamenco ha sido decisivo”.

Etimológicamente, el vocablo en si procede de dos palabras, la ya clásica de flamenco, y la griega logía, con el significado de doctrina, ciencia o erudición. Y no es otra cosa, según el Diccionario Ilustrado del Flamenco, de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, que “el conjunto de conocimientos, técnicas, teorías, datos históricos, etc., sobre el cante, el baile y el toque flamencos”.



Por su completo significado, los miembros de la Cátedra eligieron esta nueva palabra, para definir el sentido exacto, el mensaje pedagógico que iba a desarrollar esta institución jerezana; lo que produjo una cierta polémica entre algunos aficionados que no aceptaban aquél término; bien por desconocimiento, bien porque no figuraba en el Diccionario de la Real Academia Española; lo que quedaría subsanado años más tarde, gracias a la propuesta que llevó a cabo, en una de las sesiones de la docta corporación, el recordado poeta y académico Luis Rosales, miembro honorario de la Cátedra, desde que esta conmemorara sus bodas de plata, en 1983, quien consiguió que la Real Academia lo aprobara y lo incluyera en su Diccionario oficial, con el significado de "conjunto de conocimientos, técnicas, etc., sobre el cante y el baile flamencos"; definiendo, además, al flamencólogo, como "persona erudita y estudiosa del flamenco".

Director Honorario de la institución fue el cantaor don Antonio Mairena, al que la Cátedra rindiera en el Teatro Villamarta un brillante homenaje nacional, en 1962, tras habersele concedido la Llave de Oro del Cante, en el Concurso Nacional de Arte Flamenco, de Córdoba.

Dijo a Ricardo Molina
cantando Antonio Mairena:
"Con jondura y sencillez
está de fiesta flamenca
la Cátedra de Jerez.

Y se arrancó Fosforito
con el compás de Cepero,
mientras bailaban por fiesta
gitanos del romancero.

La Cátedra está en su gloria:
Celebra con brillantéz
su medio siglo de vida
con el cante de Jerez.

III – TRABAJO INTENSO

Y en estos cincuenta años de existencia, de trabajo intenso, la Cátedra de Flamencología, que ha enarbolado desde su nacimiento la bandera de la libertad, de la democracia y de la independencia, gracias a su tenacidad y a su constancia, ha sido avanzada en proyectos y realizaciones: catalogando sus ricos fondos documentales; actualizando sus archivos y su hemeroteca; ampliando su enorme colección de discos, en todos los soportes, desde los de pizarra a los actuales compactos; su fototeca y videoteca; y revisando la bibliografía especializada. Ha realizado, asimismo, trabajos de campo y registro de material sonoro; ha sentado las bases para la puesta en marcha de un Museo



del Arte Flamenco, aprobado en su día por el Ministerio de Educación y Ciencia; ha organizado, durante más de treinta años, exposiciones, conferencias y conciertos en sus Cursos Internacionales de Estudios Flamencos; reuniones científicas, mesas redondas, seminarios, y otros eventos; ha creado, como ya dijera, la Fiesta de la Bulería, así como el Festival Flamencología en Madrid, celebrado en el Teatro Español y en el María Guerrero de la capital de España, donde fue invitada a formar parte del Centro de Estudios de Música Andaluza y del Flamenco, creado en el seno del antiguo Instituto de Cultura Hispánica, bajo el patrocinio de la UNESCO; volcándose además, en la promoción de la federación de peñas flamencas y consiguiendo la recuperación de las fiestas navideñas jerezanas, la popular zambomba; habiendo grabado el primero y dos discos más de villancicos tradicionales, gracias a la Caja de Ahorros de Jerez. Y hasta se ha involucrado en la promoción y lanzamiento de nuevas figuras artísticas, además de la concesión de premios nacionales y locales a los mejores intérpretes y a los más cualificados libros de investigación.

Pero, especialmente, en el campo de la flamencología, propiamente dicha, la Cátedra ha editado varios libros y folletos, así como hay que agradecerle, también, la creación y mantenimiento de una importante publicación, que ya goza de gran prestigio, no solo en el mundo flamenco, sino en el ámbito académico internacional: La "Revista de Flamencología", heredera de aquellos históricos cuadernos de 1961; aunque con una mayor promoción y densidad científica. Esta nueva revista nació en 1995 y ya lleva publicados veintiséis números, en los que han colaborado y colaboran prestigiosos escritores, flamencólogos, poetas e, incluso, algunos artistas, con trabajos de ensayo y estudios de enorme interés, para el conocimiento de esta ciencia

Por ello organizó ya, en 1961, su primer curso sobre el cante, en el Colegio Mayor Universitario de Cádiz, con un plantel irrepetible de ponentes, los ilustres flamencólogos Ricardo Molina, José Luis Tejada, Amós Rodríguez Rey, Juan de la Plata, José de las Cuevas, Pedro Palop, Domingo Manfredi Cano y Manuel Ríos Ruiz; además de contar con los cantes magistrales de Antonio Mairena, Juan Talega, Tía Aníca la Piriñaca, La Perla de Cádiz, Terremoto de Jerez y otros destacados cantaores.

La Revista de Flamencología es, hoy por hoy, la publicación sobre flamenco más respetada, por su contenido – estudios científicos y ensayos sobre investigación y crítica de gran calidad, sobre la flamencología -, además de sus cuidadas ilustraciones y su fina calidad tipográfica. Revista de obligada consulta, no solo para los buenos aficionados, sino también para los eruditos y todos aquellos que, con amor e interés, se acercan al conocimiento de este arte.

IV.- LA FUNCIÓN DE LA CÁTEDRA

Esta institución ha cumplido su ideal, su cometido, desde su nacimiento mismo, siendo fiel a sus principios básicos. Y se ha rodeado de miembros de verdadero prestigio. Los artistas del cante, del baile y del toque y los intelec-



tuales se han hermanado y se funden en la Cátedra, que es la casa común y sabia del flamenco. Y unos ya en los cielos que perdimos, en la expresión gozosa de Joaquín Romero Murube, como Antonio Mairena que, en un célico tablao, estará cantando "La Nochebuena de Jerez", creación inolvidable del jerezano El Gloria, que el maestro de los alcores grabara en Londres, en 1954; o debatiendo con su fiel amigo Ricardo Molina, sobre la filosófica "razón incorpórea" – la verdad y la razón, según ellos, de la pureza del flamenco – y que no es otra cosa que lo que conocemos por el mairenismo, la defensa del cante gitano andaluz, inventado por Mairena – como me dijera, en 1989, el recordado Juanito Valderrama.

Y seguirá hablando de poesía flamenca Federico García Lorca con su paisano y amigo, Luis Rosales; Anselmo González Climent continuará debatiendo sobre flamencología y el genial Javier Molina, con su guitarra de ensueño, les guiará tocando a Chacón y a Manuel Torre; y a Juana la Macarrona. Y batirán palmas flamencas, los poetas Tomás Borrás, José Luis Tejada y José María Pemán; y seguirá codeándose con los flamencos de Cádiz, Fernando Quiñones, que saltó al cielo, desde su Caleta gaditana. Y José Manuel Capulet – El Capu – volverá a immortalizar, en sus dibujos y acuarelas, a Silverio, a Chacón, al Chocolate o a Fernanda y Bernarda; mientras el inolvidable maestro José Romero nos acompañará con los sonos flamencos de su piano; y el intimista Julio Mariscal, bajando desde su peña de Arcos, nos envolverá con su sensual poesía flamenca. Miembros inmortales de la Cátedra, en los cielos infinitos del flamenco.

Otros, por fortuna, los que todavía formamos el cuerpo académico en activo, seguiremos luchando por este arte espiritual y jondo. José Manuel Caballero Bonald, Félix Grande, José Blas Vega, Antonio Díaz "Fosforito", Juan de la Plata, Manuel Pérez Celdrán, Manuel Ríos Ruiz, Teresa Martínez de la Peña, Alfredo Arrebola, Antonio Murciano, Mercedes García Plata, Bernard Leblón, Luís López Ruiz, Luís Suárez Avila, Pepe Marín o Manolo Naranjo Loreto, todos los que formamos la bien escogida nómina de teóricos, tratadistas, musicólogos, investigadores, ensayistas, poetas, pintores y artistas profesionales, que continuarán la apetecida senda de la Cátedra. Unos, preocupándose por los asuntos internos y económicos de la institución; otros, debatiendo, y buceando en los orígenes y la historia de este arte nuestro; de sus intérpretes; y de sus coplas flamencas, anualmente exaltadas por la Cátedra, en el señorial y hermoso patio de Pemartín, sede del Centro Andaluz de Flamenco y de la propia Cátedra, su impagable y más cabal aliada.

La Cátedra ha continuado con esta labor, siendo pionera en la recuperación de las coplas del pueblo; así como de los romances tradicionales y villancicos jerezanos; celebrando desde 1978 las clásicas zambombas, o fiestas de la Nochebuena de Jerez; hoy día extendidas a todas las peñas, asociaciones y barrios de la ciudad. Porque esta Cátedra es ágora abierta para la comunicación, el diálogo e, incluso, exaltando cada año, a sus más esclarecidos saeteros; o reuniéndose para el debate de altura, acogiendo a sus miembros, siempre que es necesario, para continuar, fraternalmente, en la auténtica verdad del flamenco.



La Cátedra cumple cincuenta años y hace que el flamenco se encuentre vivo, porque sus fundadores vivieron – ¡y viven! – el flamenco en su raíz; convirtiendo a la Cátedra en esencia de la flamencología y en una ciencia universalmente reconocida y valorada, gracias a un trabajo constante y desinteresado.

La Cátedra de Flamencología, tras su itinerante deambular por diversos locales jerezanos, reside hoy en un marco inigualable, que es sede del prestigioso Centro Andaluz de Flamenco, en plaza San Juan núm. 1, gracias a un convenio de estrecha colaboración con el mismo; firmado hace más de diez años con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

El gran escritor y poeta Félix Grande, quien el 7 de junio de 1997, ingresara como miembro numerario de la Cátedra, afirmó en su discurso de ingreso que la sociedad tiene “una deuda con la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, que es hoy y desde su fundación, en 1958, una institución sin la cual el flamenco sería peor conocido, menos respetado y más desvalido. Todos los artistas flamencos, los estudiosos y los aficionados, tenemos con la Cátedra una de esas deudas que son maravillosas, porque no se pueden pagar. A Juan de la Plata, Manuel Pérez Celdrán y Manuel Ríos Ruiz – concluye Félix Grande – les debemos parte de lo mejor que somos como criaturas flamencas”.

Y allí, en el silencio de su despacho de la planta baja de ese antiguo Palacio de Pemartín, rodeado de libros, discos, fotografías, pinturas y nobles recuerdos, como el valioso autógrafo de Jorge Guillén, definiendo el flamenco, o el precioso cartel que Ruano Llopis pintara de la inmensa Carmen Amaya; y cuadros de Terremoto, Caracol y Diego Rubichi; nos encontramos con el entrañable Juan de la Plata, hombre cordial, sabio, en el mejor sentido de la palabra; amigo de sus amigos y vocacional del flamenco; siendo gratificante hablar con él, escuchar su palabra alentadora, su consejo de hombre de experiencia, su saber escuchar y su saber expresarse, con esa filosofía honda que da esta tierra nutricia de saberes...

Y con Juan de la Plata, el animoso y entusiasta Manuel Pérez Celdrán, subdirector y secretario de la Cátedra; romántico poeta en sus años mozos y buen chanelador del cante. En su juventud fundó el trío “Los Jerezanos” con el cantaor Pepe Ortega y el guitarrista Manolo Otero, con los que hizo sus pinitos de artista flamenco. Además es autor de originales artículos y un aficionado cabal de hondas emociones; completando la trilogía fundadora de la Cátedra, Manuel Ríos Ruiz, gran poeta jerezano y excelso andaluz, escritor y periodista agudo, y crítico respetado; Premio Nacional de Literatura recibido de manos del rey de las Españas y de poesía flamenca, concedido por la Cátedra en 1978, por su apasionante poemario “Razón, vigilia y elegía de Manuel Torre”, escrito como pregón del centenario del genio de La Plazuela, aquél que cantó como nadie las terribles seguiriyas del escalofrío; del que dijo Lorca que tenía “tronco de faraón” y era “el hombre con mayor cultura en la sangre” que había conocido...

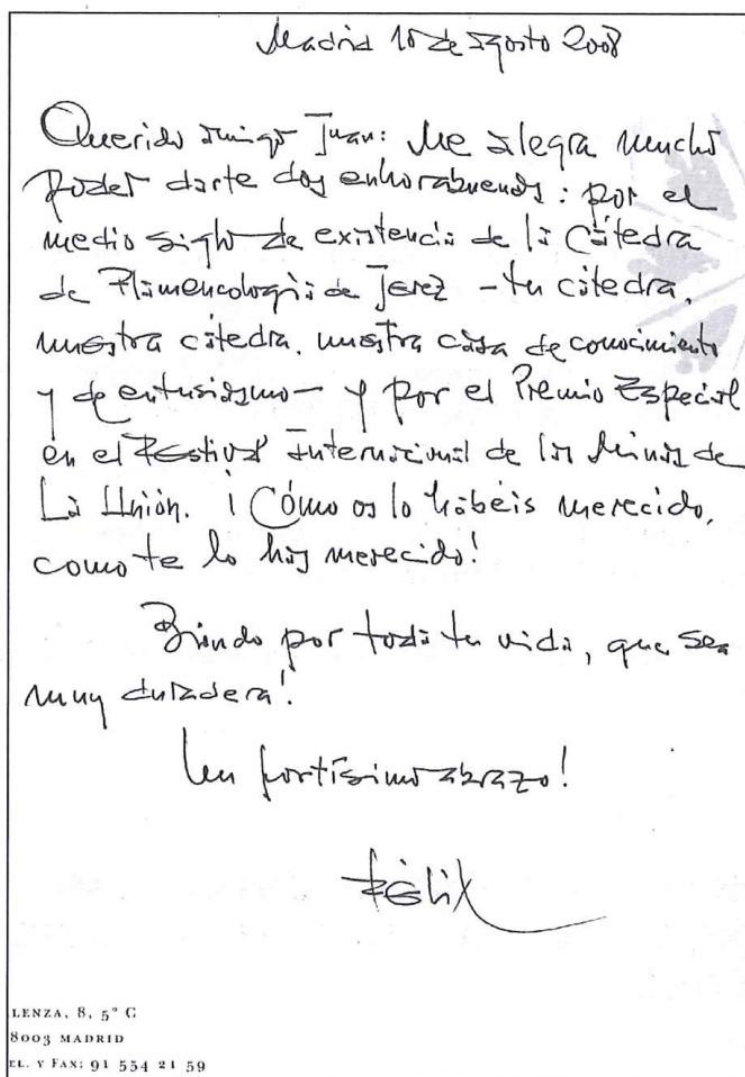
Finalmente, Juan de la Plata, caballero del flamenco y cabeza visible de la Flamencología, ha conseguido, junto con los demás miembros de la misma, celebrar este medio siglo del milagro jubiloso del flamenco, congregándonos en la esencia jonda de esta Cátedra”.



LA CÁTEDRA, “CASA DE CONOCIMIENTO Y DE ENTUSIASMO”

FÉLIX GRANDE

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA



Felicitación manuscrita del poeta y flamencólogo Félix Grande, por la celebración del medio siglo de existencia de la Cátedra de Flamencología y por el Premio Especial, concedido a la misma por el Festival Internacional del Cante de las Minas, de La Unión (Murcia), en ese mismo año 2008.



CENTENARIO DE DOS GRANDES MAESTROS DEL CANTE FLAMENCO: CARACOL Y MAIRENA

JUAN DE LA PLATA
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

A estas alturas del centenario de ambos grandes maestros flamencos, cuyas posturas estéticas fueron, en vida de ambos, verdaderamente encontradas e irreconciliables, para ser justos, habría que decir que ninguno de los dos fue ni mejor ni más grande que el otro; que los dos fueron grandes y geniales, realmente magistrales. Aunque, eso sí, bien distintos, el uno del otro. Si Mairena fue la perfección, la búsqueda de la ortodoxia; Caracol, heterodoxo, en algunos aspectos, buscaba más la emoción y la jondura del quejío que la misma perfección, aunque ésta no la despreciara y muchas veces la encontrara.

Antonio Mairena era más cantaor que Caracol y Caracol más artista que Mairena, aunque ambos no reconocieran en el otro ninguna de las virtudes flamencas que les adornaban. Mairena cantaor academicista y, por tanto, algo más frío. Caracol, cantaor de inspiración, con menos reglas formales, pero sonando más gitano. Y a ellos dos, en su centenario, vamos a dedicar algunas páginas de este número de nuestra REVISTA DE FLAMENCOLOGIA, tratando de recordarles tal como fueron, dos flamencos para la inmortalidad. Y, para ello, exhumamos algunos de nuestros propios escritos.

A PROPÓSITO DE SU CENTENARIO

¿POR QUÉ ERA GITANO, MANOLO CARACOL?

Siempre se ha tenido a Manolo Caracol por artista de raza gitana, perteneciente a una de las familias de origen gaditano, más prolífica en cuanto a flamencos y a toreros se refiere.



Pero, sin embargo, el segundo apellido de Caracol, no tenía nada de gitano, ya que se llamaba Juárez, como un gobernador civil que hubo en la provincia de Cádiz, allá por 1974, que se le parecía una *jartá*. Antolín de Santiago y Juárez, se llamaba. Si, me dirán mis lectores, pero es que Ortega, ese sí que era un apellido gitano. Pues, no, mire usted. Los Ortega de la familia de Caracol no eran gitanos, según afirmaciones de su propia prima Gabriela Ortega Gómez, la recitadora, que falleció en 1995, a los 80 años de edad.



Gabriela decía que sus antepasados los Ortega, no eran gitanos. Entonces, ¿de donde le venía a Manolo Caracol, su rama gitana? Porque su padre, Caracol el del Bulto, que era hijo de El Aguila, y mozo de espadas de sus primos Rafael y Joselito el Gallo, era gitano, y en su juventud también fue cantaor; incluso tenía cosas, golpes y gracia de gitano auténtico, contándose de él multitud de anécdotas, a cual más graciosa. Todo lo contrario de su hijo, según los que le trataron de cerca. Sin embargo, los mismos que dicen que *“estaba reventao”*, añaden, *“pero cuando le cogía de buenas, entonces era el más simpático y gracioso del mundo y había que morir con sus golpes”*. Ahí está el Diamante Negro, que trabajó durante muchos años, en su tablao, para confirmarlo. Caracol tenía gracia, aunque no era un gracioso. Porque lo peor que se puede ser en el mundo, cuando se es gitano, es querer ser un gitano gracioso. Y eso sí que es deprimente.

Caracol era gitano y sus cosas eran gitanas. Su cante, el más gitano. Y su voz la más gitana del mundo. La voz más flamenca que jamás se haya podido escuchar. Una voz de las llamadas *afillá*, que ya la hubieran querido tener para ellos, no digo don Antonio Chacón, al que nunca se le rompió, con lo bien que cantaba, sino el mismísimo Manuel Torre. Y los dos, Chacón y Torre fueron los ídolos máximos de Manuel Ortega Juárez, que fue gitano sin tener apellidos gitanos. Porque los Ortega de Cádiz, sus antepasados, supuestamente gitanos, decía Gabriela que eran montañeses. Y doy mi palabra de que se lo he leído a la mujer, que tan maravillosamente decía aquello de *“un dos, tres; un dos tres; / tres banderilleros, / en el redondel”*. Pero, vayamos por parte.

Desde hace muchos años se viene diciendo que Caracol - del que este año se cumple el centenario de su nacimiento - era tataranieta de El Planeta, biznieta de Enrique el Gordo Viejo y de Curro Durse; nieta de El Aguila; sobrino nieta del torero Paquiro; y de Enrique el Gordo, de Rita Ortega Feria, sobrino de El Cuco, primo de El Almendro y que estaba gloriosamente emparentado con toda una corte celestial de cantaores, toreros y bailaoras de lo mejorcito del siglo XIX.

Pero, no. Por lo visto, a pesar de que todo eso sea verdad, los Ortega, según decía Gabriela, la recitadora, no eran gitanos. Al menos, el primero de



todos los Ortega, que fue banderillero y nació en Santander, en 1810. Y eso nunca se ha dicho. Solo lo dijo Gabriela, con toda la autoridad del mundo, en su libro "Dinastías toreras de Andalucía" (Sevilla, 1996); un libro muy poco conocido, en el que dejó escrito que a ese primer Ortega la llamaban "Chicuco", como a tantos otros montañeses, y con ese nombre se enroló de banderillero en la cuadrilla de Manuel Díaz "Lavi", el hombre que hablaba con los toros, mientras los toreaba, que ese sí que era gitano, como su hermano Gaspar, ambos matadores de toros, y de Cádiz. Y resulta que el Chicuco se enamoró de Gabriela Díaz, hermana de los toreros, casándose con ella en 1827. Y cuenta la autora que como "José Ortega no era gitano, era castellano; los gitanos del barrio de Santa María le cantaban a Gabriela Díaz esta copla: *"Por la chamarra de seda / te fuiste de la cabeza;/ siendo tú gitana pura, / te volviste montañesa"*.

De este matrimonio de montañés y gitana, nacieron cuatro hijos y una hija, saliendo todos los varones banderilleros como el padre; siendo el más famoso de todos Francisco Javier Ortega Díaz "Cuco" que toreó en las cuadrillas de su tío El Lavi, El Chiclanero, El Tato y Frascuelo. Y añade Gabriela Ortega que los cuatro hermanos banderilleros cantaban muy bien, por afición, en reuniones privadas; llevando El Cuco a Madrid el cante por caracoles, para el que compuso aquella letra que luego inmortalizaría Chacón, que terminaba diciendo: *"Vámonos, vámonos / al Café de La Unión / donde paran Curro Cúchares, / El Tato y Juan León"*.

Y de ahí, de ese cruce, le venía la estirpe flamenca a Manolo Caracol, la que le corría por la sangre, que no podía ser más gitana. Pero era por los Díaz, los "Lavi" de Cádiz, y no por Ortega el "Chicuco" montañés, que vino del norte, de Santander. Quede el dato aclarado, ahora que estamos en su centenario.

Así que, con toda certeza, sí podemos afirmar que Manolo Caracol, fuera de toda duda, era gitano, aunque no por todos sus cuatro *costaos*. Pero lo más importante es aclarar que no era gitano por llamarse Ortega, sino por llevar entre sus otros apellidos el de los "Lavi", que aunque se llamaban Díaz, que es también un apellido muy gachó, esos sí que, según Gabriela, eran gitanos puros. Y tal vez, por eso, por su estirpe torera, aparte de cantar mejor que nadie, en su época – y fuera de ella – a Caracol le tiraban también los toros – fue amigo íntimo de Manolete al que dedicó algunos de sus cantes – y era un asiduo a todas las corridas, a las que solía asistir como cabal aficionado, siempre que podía, y alguna vez que otra dicen que hasta se arrimó a una vaquilla, en un tentadero. Porque lo mismo que cantaor – gitano o no – podía haber sido torero, que eso también lo llevaba en su sangre y en sus genes.

(De un artículo publicado en Diario de Jerez, el 23 de julio de 2009)



EL ECO DE CARACOL

Recuerdo que, en el año 1965, Málaga dedicó a Manolo Caracol su III Semana de Estudios Flamencos, a la que yo asistí como invitado por la organización y, en mis impresiones sobre la misma, publicadas en el diario "La Voz del Sur", de Jerez, escribí la siguiente crónica, en la edición del 16 de septiembre de dicho año:



"La III Semana de Estudios Flamencos de Málaga, terminó con un homenaje a Manolo Caracol, en el que actuaron los poetas Félix Grande, José Luis Tejada y Antonio Murciano; el escritor Edgar Neville y los artistas que intervinieron a lo largo de toda la semana, ilustrando las diferentes conferencias. Excepcionalmente bailó Pastora Imperio y cantaron y bailaron los hijos del homenajeado, acompañados por Arturo Pavón y Melchor de Marchena.

Este día estaba señalado, desde el principio, como el día grande, el de la apoteosis final. Algo así como si de antemano se hubiese dispuesto que una gran traca de cantes, palmas, guitarra y baile, estallase en homenaje a un fabuloso artista, que se ha llevado medio siglo diciendo muy gitanamente el cante flamenco.

¡Qué lástima que nadie se enterara de lo que dijo Edgar Neville y que sonaran tan fúnebres los versos de Félix Grande! Porque los versos de José Luis y los de Murciano sí que sonaron, sí que se escucharon muy requetebien, magníficamente dichos por esos dos grandes poetas de El Puerto y de Arcos. ¡Qué cosas más bonitas y más hondas, dijeron estos dos grandes amigos, con entonación y bien decir! Y qué oportuna, para el homenajeado, la cita que Antonio puso a sus versos, firmada por el mismo Manolo Caracol: "El día que yo me muera, ¡ozú que lío!" Pero verdadero lío. Porque como Murciano ha dicho con exacto conocimiento, Manolo Caracol es uno de los cuatro pilares que sostienen la grandeza del cante jondo, y el día que el sevillano muera vendrá el derrumbamiento.

Un cantaor que en Jerez gustó mucho en nuestro Curso de la Cátedra de Flamencología, y que en Málaga tuvo una feliz intervención, en esta noche célebre, fue Enrique Morente. El cuadro flamenco de Jerez, tan puro y clásico, armó nuevamente el alboroto. Y Menese, el benjamín de los cantaores españoles, que había cantado divinamente la noche anterior, ilustrando una deliciosa charla de Enrique Llovet, sobre el amor en la copla andaluza. Menese, voz dura, gesto señor, sentado al borde de la silla, como los antiguos, cerró los



ojos para cantar. Para mi, que se estaba buscando, rebuscando por dentro, por los adentros de su corazón inmenso de artista, los duendes del cante.

Como de un sombrío y profundo algibe de sonidos negros – “Todo lo que tiene sonios negros, tiene duende”, solía decir Manuel Torre – comenzó a extraerse la metafísica y sorprendente hondura interior de su copla flamenca. Parecía, al cantar, que se estaba rebañando por dentro toda la sonora pena andaluza. Tal su dramatismo interpretativo y la fuerza trágica de su cante.

La sorpresa de la noche fue Pastora. Pastora, cuando se habla de baile, es siempre Pastora Imperio. Con Manolo Cano a la guitarra -¡qué guitarra!- Pastora recordó un baile que había visto bailar, hacía muchísimos años, en la misma Ronda, a la gitana Anica Amaya, inmortalizada por José Carlos de Luna: la rondeña. Pastora, antes de bailar, dijo unas cosas muy sabrosas sobre el arte flamenco y sobre Manolo Caracol: “No soy intelectual”, dijo; pero habló maravillosamente. Como ninguna gitana. Con talento y con gracia, para parar un tren. Y cuando baila, el mundo se le rinde a sus pies. Porque aquella rondeña que jamás ninguno de los presentes había visto bailar, estaba ejecutada con todo el mejor garbo, emoción y derroche de arte. Y lloraba Pastora, bailando; y pronunciando palabras cabalísticas, poéticas, inspiradas en la guitarra de su acompañante, que parece que la trastorna y la eleva a regiones sobrenaturales, más allá de la realidad que la rodea.

¡Qué bien bailó Pastora Imperio y como ungió con sus manos de bailaora grande, puestas sobre la cabeza de Manuel Cano, el arte de este gran guitarrista!

Sube Caracol al escenario y el alcalde de Málaga le impone la medalla de oro de la III Semana de Estudios Flamencos. Ahora es la familia caracolera quien rodea al patriarca del cante gitano, lo besa y canta, y baila para él; en una sucesión de emocionantes escenas. Luisa Ortega canta con Arturo Pavón, al piano. Luego es Enrique, por soleá, con Melchor a la guitarra. Y las Caracolas. Y Juan Vargas, el de la famosa y legendaria Venta de Vargas, cantándole alegrías a Pastora. Pero el silencio es sobrecogedor cuando habla Manolo Caracol, con un nudo en la garganta, casi a punto de dejarse arrastrar por el llanto. Y canta. Canta, con esa voz suya, con ese eco tan suyo – “el leco”, que dijo muy bien Pastora – tan antiguo, tan flamenco, tan gitano, tan único. Eco de Caracol, de caracola marina, sonando a maravilla por seguriyas, por fandangos, por bulerías..., por malagueñas.

Manolo Caracol, que parece más viejo y cansado que nunca, por el peso de las emociones incontenibles de este homenaje, que debía haber sido Sevilla, su tierra, quien se lo rindiera; casi sin poder, con la voz más rota que nunca, más agrietada y ronca que nunca, canta y canta, en la noche malagueña, inolvidable ya, para él, hasta el día que se muera. Y su voz, su eco, se queda ya para siempre flotando, entre los limonares y sobre las aguas tranquilas de la tierra de su madre, Málaga, fenicia y mora, generosa, amable, hermosa, entendida, cantaora... Siempre, cantaora. Siempre”.



ANTONIO MAIRENA, MÁXIMO CONSERVADOR DEL CANTE GITANO

Si hubo alguna vez un cantaor que fuera verdaderamente responsable, con su destino de artista grande del flamenco, ese no fue otro que el gran maestro de los Alcores, Antonio Mairena, de cuyo nacimiento se cumple también este año el centenario. Los que le conocimos y escuchamos, los que le seguimos y admiramos, sabíamos cuan especial era su interés por aprender, por conocer, cada día más y mejor, la ciencia y el arte de los viejos maestros que le habían precedido y de los cuales aprendió todo lo que sabía; y con el respeto tan enorme con que se dedicó a difundir aquella herencia que supo conservar, mientras vivió, como el más rico legado de sus mayores, en el cante.



Antonio Cruz García, Antonio Mairena, para la historia del flamenco, mantuvo encendida, especialmente en la etapa posterior al momento en que ganara la celebrada Llave de Oro del Cante, en 1962, la llama viva de una antorcha que sabía tenía que traspasar a quienes vinieran detrás de él, para continuar, con el mismo afán con que él lo hizo, una historia que solo podía mantenerse con seriedad y con respeto; y que, desgraciadamente, de entre los que han venido detrás, muy pocos han sabido apreciar, al intentar tirar por caminos más fáciles, escogiendo confusos vericuetos; con el absurdo pretexto de modernizar, adaptar y actualizar, lo que ya era una tradición sabiamente incrustada en el alma de nuestro pueblo.

El cante del maestro era un cante con ambición de universalidad. Nunca el cante estuvo mejor dirigido hacia un futuro de prestigio, como cuando él lo quiso llevar por esplendorosos senderos de gloria; aún sin que el flamenco hubiera llegado a alcanzar, todavía, las altas cotas de universalidad que él buscara con tanto ahínco. Pero su gesto, su gesta de artista, tuvo esos destellos, esa magnitud. Antonio Mairena se supo tomar siempre, con responsabilidad de elegido, con altitud de miras, con gran profesionalidad, su preponderante papel de guía flamenco, de maestro en ejercicio, indicando siempre el buen camino a las jóvenes promesas del cante que habrían de sucederle.

De haber vivido algunos años más, Antonio Mairena se habría visto decepcionado por esas nuevas generaciones que han hecho del cante, más que un arte, un *"modus vivendi"*; aunque, naturalmente, debemos salvar



*Retrato de Antonio Mairena por su amigo y compañero de la Cátedra,
el pintor José M. Capuletti.*



algunas aunque escasas excepciones, tan notables como la del veterano maestro Fosforito, en la cima de su arte, con el cetro en su poder de la actual Llave de Oro del Cante; y, entre los novísimos, la del joven Miguel Poveda. Decididos ambos a seguir ese mismo camino que el maestro marcara con tanto acierto. Fosforito por propio magisterio, por propias convicciones; Poveda, por afición y entusiasmo; por querer aspirar a un justo y merecido encumbramiento que, en plena juventud, le está llevando a superar el listón al que otros muchos no han sabido llegar y ante el que muchos han optado por lo más fácil; renunciar al verdadero camino y tirar por trochas y veredas más fáciles, que no conducen a ninguna parte; y con lo que engañan a los públicos más ignorantes del verdadero cante cada día. Porque el suyo es un cante sin historia; aunque nos digan lo contrario; intentando hacernos comulgar con ruedas de molino.

Antonio Mairena que amaba el cante de verdad, fuera de donde fuera, y que sintió, desde siempre, especial predilección por los estilos de Triana, de Jerez y Los Puertos, tuvo siempre en Jerez un referente y un modelo flamenco a seguir. Su amor fue la pureza, sobre todo y por encima de todo, y su ídolo más importante, el jerezano Manuel Torre, al que consideraba su principal maestro, su modelo a seguir; al que nunca renunció, basando en él toda su trayectoria artística que le llevaría a ser el cantaor más completo de su tiempo.

En Jerez, en nuestro Teatro Villamarta, tras ganar en Córdoba la Llave de Oro del Cante, recibiría Antonio Mairena, en 1962, el primer homenaje nacional que se le dedicó en vida, ofrecido por la Cátedra de Flamencología, con la intervención de los poetas Ricardo Molina, su gran amigo, Antonio Murciano, Manuel Ríos Ruiz y quien esto escribe; presentando el homenaje el gran aficionado y cantaor gaditano, Amós Rodríguez Rey.

Nosotros habíamos tenidos el honor de estar personalmente, junto al maestro, en la capital de los califas, la noche que recibió de manos del bailarín Antonio el aurífero trofeo; acompañándole junto al mítico bailaor y gran amigo de ambos, Vicente Escudero, en el Alcázar de los Reyes Cristianos. Y en Jerez recibiría, a su vez, distintos premios de la Cátedra a su importante y destacada obra artística.

Y por su meritoria labor sería nombrado director honorario de la Cátedra de Flamencología, a la que siempre apoyó y respaldó con su prestigio y su magisterio. Ese título lo llevaría el maestro con verdadero orgullo, demostrando siempre su amistad y su cariño hacia Jerez y su cante; dedicando precisamente uno de sus mejores discos, en 1972, al cante de Jerez. Disco que sería presentado, con todos los honores, en la Bodega-Museo de San Ginés de la Casa del Vino, en una inolvidable noche de memorable evocación, organizada también por la Cátedra, en la que cantó de forma asombrosa por todos los viejos estilos jerezanos, acompañado a la guitarra por el inolvidable maestro Melchor de Marchena.



Recorte de "ABC" de Sevilla, de 1972, donde aparece Antonio Mairena, con Juan de la Plata y los poetas Francisco Moreno Galván y J. M. Caballero Bonald, en la Casa del Vino de Jerez.



Juan de la Plata, con Mairena y Antonio Piñana comiendo en una venta del Mar Menor, coincidiendo con nuestra participación, como jurados, en el Concurso Nacional del Cante de las Minas de La Unión (Murcia).

La fotografía la tomó el gran aficionado, Paco Vallecillo, amigo íntimo del maestro.



LA RELACION DE ANTONIO MAIRENA CON LA CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA DE JEREZ

Desde la fundación de esta Cátedra en 1958, el maestro Antonio Mairena estuvo muy ligado a ella, como uno de sus colaboradores más asiduos, participando en la mayoría de los eventos organizados por la misma: festivales, conferencias, cursos, mesas redondas, etc.

Entre otros eventos, el maestro participaría en los siguientes:

Año 1959.- Festival en el Teatro Villamarta jerezano, con motivo de la colocación por la Cátedra y el Ayuntamiento de Jerez de sendas placas conmemorativas, en las casas donde nacieron Manuel Torre y Javier Molina.

Año 1961.- Toma parte en el Primer Curso Nacional de Cante Andaluz, organizado por la Cátedra, en el Colegio Mayor Universitario "Beato Diego de Cádiz", en la capital gaditana, junto a Juan Talega, Terremoto de Jerez, Tía Anica la Piriñaca y otros grandes artistas. Aquí, en Cádiz, una de esas noches nos comunicaría su decisión de dejar la Compañía de Antonio, en la que venía figurando hasta entonces.

Año 1962.- La Cátedra le rinde el primer homenaje, en vida, a raíz de concedérsele la Llave de Oro del Cante, en Córdoba.

La Cátedra, representada por su director y otros miembros, le acompañarían en las inolvidables jornadas de cante vividas en Córdoba, durante todo el concurso, y en la entrega del aurífero galardón, en el cordobés Alcázar de los Reyes Cristianos.

El homenaje de Jerez, de carácter nacional, tuvo por marco el suntuoso Teatro Villamarta, de Jerez, con la actuación de numerosos y destacados artistas del cante, el baile y la guitarra; abriéndose con una corona poética, a modo de ofrecimiento, en la que intervinieron los poetas Ricardo Molina, Antonio Murciano, Manuel Ríos Ruiz, Amós Rodríguez Rey y quien esto escribe.

Este último, en su calidad de director de la Cátedra, le entregaría una valiosa placa de oro, enmarcada en cuero repujado; sobre cuyo texto figuraba dibujada una corona, como símbolo de su realeza flamenca.

Año 1964.- Interviene en la 1ª Semana Nacional Universitaria de Flamenco, organizada por la Cátedra, en la Universidad de Sevilla, presidiendo su apertura en el Paraninfo de la calle Laraña, junto a la Niña de los Peines, el maestro Juan Talega, el rector de la universidad y otras autoridades civiles y académicas.

Participa, durante varios años, en casi todos los festivales y cursos de verano, conciertos y otras celebraciones de la Cátedra.

En sendos actos organizados por la Cátedra, ésta presentaría oficialmente, por primera vez, tres de sus mejores obras discográficas:

En 1970, "Mis recuerdos de Manuel Torre" (RCA), con la guitarra de Melchor de Marchena, y la asistencia de ambos protagonistas; en 1972, "Antonio Mairena y el Cante de Jerez", también con Melchor y la presencia de ambos. El tercer y último disco, la que fuera su obra póstuma, desgraciadamente no pudo contar con su asistencia, al presentarse en la Cátedra, poco después de su fallecimiento.



Antonio Mairena, en 1964, en la Cátedra de Jerez, acudiendo a recibir el premio nacional de flamencología, concedido por ésta a su libro "Mundo y Formas del Cante Flamenco", escrito en colaboración con el poeta y flamencólogo cordobés, Ricardo Molina. Con él aparecen, de izquierda a derecha, el aficionado Juan Segovia, el alcalde Tomás García Figueras, Juan de la Plata y el cantaor Juan Romero Pantoja, El Guapo. FOTO ARCHIVO



En los años sesenta, el maestro había sido designado Director Honorario de la Cátedra de Flamencología, título que siempre ostentó con legítimo orgullo y demostrándonos plenamente su amistad y cariño, cuantas veces se le solicitó su valiosa colaboración.

LA PRIMERA ENTREVISTA, MIS PALABRAS EN LA S.E.R Y EL ÚLTIMO ARTÍCULO QUE ESCRIBÍ SOBRE ANTONIO MAIRENA

Aún conservo las notas de la primera entrevista que le hice al maestro Antonio Mairena. Fue en 1954, cuando vino a Jerez con la compañía del bailarín Antonio, al que también entrevisté para los periódicos donde yo entonces colaboraba. Uno de ellos, "Voluntad", de Gijón, sería el que me publicó la entrevista al cantaor que, a continuación, reproduzco entera, tal cual salió a la luz.

Pero compulsándola con mis notas, hay cosas que veo no incluí en el trabajo periodístico y que ahora quiero dar a conocer. Por ejemplo, según Mairena me confesó, el famoso cuplé por bulerías que grabó en sus primeros discos, titulado "El Camino de Jerez", que tanta fama le dio, según él mismo reconocía, había sido escrito por él. Por entonces, año 1954, acababa de grabar sus no menos famosos cuatro discos en unos estudios de Londres.

Mairena me confesaría que ni Antonio el bailarín, ni nadie, tenía nada que hacer, llevando ballet español al extranjero, porque lo que entonces pedían los públicos era cante y baile gitano; que como se ganaba dinero, en aquellos años, era haciendo el cante de la que él llamaba "escuela falsa" y afirmaba rotundo: *"Yo siempre he hecho cante grande, a la guitarra. Y un señor que no sabe qué color tiene una nota no debe cantar con orquesta. El cantaor debe cantar solo con guitarra"*.

Hablando de Marchena, anoté que me dijo: *"Marchena y todos los que han ido a América, cantando cosas que no son españolas, como guajiras, vidalitas, etc., no han triunfado. Hay un abismo de lo que canta Marchena a lo que es el cante grande"*.

En cuanto a su adorada Pastora Pavón "Niña de los Peines", afirmó que *"Mientras no muera la Niña de los Peines, ninguna mujer puede cantar como ella. Tomás y su hermana han sido los dos únicos que han seguido la misma línea de Chacón y Torre"* y entre Jerez y Sevilla, como cunas flamencas, esto fue lo que me dijo: *"De sesenta a setenta años, a esta parte, Jerez ha dado los mejores cantaores. Después tomó Sevilla la iniciativa. Pero Jerez... Jerez sigue siendo la auténtica cuna del cante grande"*.

Y abundando en el tema jerezano, estas fueron las notas que tomé de su charla: *"Los viejos de Jerez son gente de buena escuela. Los jóvenes deben aprender de ellos. Tío José de Paula, Tío Ramón su hermano, y Cabeza, (de los que me hizo grandes elogios) siguen la línea del Loco Mateo y de Paco la Luz. Esa fue la época de oro del cante, en Jerez."*



La gente se está cansando del cante con orquesta

El flamenco es una mezcla de gitano y folklore andaluz

Antonio Mairena pide que se vuelva a los antiguos concursos de cante flamenco

JEREZ, 4. (Especial para VO-LUNTAD.)—Quizá sea Antonio Mairena, hoy por hoy, la primera figura del cante gitano. Gitano él, nació hace cuarenta y tres años en Mairena del Alcor, provincia de Sevilla, y su nombre auténtico es Antonio Cruz García, aunque él, cuando le preguntan cómo se llama, añade el tercero y cuarto apellido: Vargas Heredia.

Empezó a hacerse famoso con el apodo de «Niña de Mairena» y su debut fue junto al decano de la guitarra andaluza Javier Molina, en el Kermel de Sevilla, allí por el año 1923. ¡Ayer!

De entonces a acá, Mairena, que ya se quitó lo de «Niña» y empezó a hacer uso formal de su nombre de pila, ha ido consolidándose una legítima celebridad como indiscutible primera figura del cante, avalada por unos conocimientos de su arte, que otros muchos no poseen y que él esgrime como auténtico perito.

En Jerez —calle Larga, calle de Azahar; como cantara el poeta— hemos coincidido con este veterano artista, que aun conserva plenas sus maravillosas facultades. Señor del cante grande, le ha contestado así al periodista:

—¿Es «jondo» su cante?

—El cante «jondo» no existe. Solo hay dos estilos: cante gitano y cante flamenco. El flamenco es una mezcla de gitano y folklore andaluz.

—¿Son muchas las gentes que entienden de cante?

—Hoy se sabe menos que nunca.

—Sin embargo, hay personas que hasta escriben libros.

—La mayoría no saben lo que dicen.

—Dígame qué es cante gitano y qué es cante flamenco.

—El gitano es lo que se ha dado en llamar cante grande o cante «jondo». Que es: la seguiriya, la soleá, el polo, la caña. Flamenco: serranas, caracoles, alegrías, etc. Todo lo que está mezclado con folklore.

—¿Los más difíciles?

—La seguiriya y la soleá. También las bulerías «pa» bailar.

—¿Es muy viejo el cante gitano?

—Tendrá alrededor de un siglo. Aunque desde tiempo inmemorial, era cosa exclusiva de los gitanos, que lo cantaban en sus reuniones, a las que no podían tener acceso ningún «payo». Hasta que llegó Silverio Franco, neto, el cante puro se encuentra, ha en completa oscuridad. «Fillo», tío de Tomás el «Mito», fue quien enseñó a cantar en su fragua a Silverio, que llevó este arte al tablado de su «Café del Buzo», de Sevilla.

—Entonces, ¿es arte el cante gitano?

—¿Qué duda cabe! El cante es don de privilegiados. Dios da las facultades y el hombre pone su ciencia.

—¿También la copla con orquesta?

—Eso no es arte, ni es nada. Porque todo está adulterado. Mi único orgullo es haber cantado siempre cante grande. El cantor que lo hace con orquesta, hace el ridículo.

—Pero gana dinero.

—Eso sí, es más comercial. Pero es una modalidad que pronto se acabará, porque el público lo que pide es cante bueno. Yo digo que las que tienen condiciones para el cante puro, deben imponerse y acabar con las escuelas falsas. La única orquesta que admite el cante, es la guitarra andaluza.

—¿Está acabado el cante «jondo»?

—Todavía no, porque hay figuras. Caracol y Pinto, por ejemplo, pueden ayudar a levantar lo, si quieren.

—¿V. Valderrama?

—Valderrama es un artista que, teóricamente, conoce todos los cantes.



—¿Antonio Medina?

—Lo mejor es no hablar de él. ¿Convenido?

—Convenido. Dígame ahora: ¿cree usted que se debe volver a los antiguos concursos de cante?

—No sólo lo creo, sino que me parece cosa precisa. Y Jerez, auténtica cuna del mejor cante, es ciudad que debe tratar de organizarlos, coincidiendo con la Fiesta de la Vendimia.

—Si a usted le nombraran del jurado, ¿a quién elegiría las llaves del cante?

—Suponiendo que se presentara a la «Niña de los Peñes». Ella es la única persona que en España se la merece. Su hermano, Tomás Favón, ya fallecido, y Pastora, han sido los dos únicos que han seguido la misma línea artística de Chacón y Manuel Torres, las dos glorias jerezanas del flamenco.

—¿Usted qué línea sigue?

—La base de mi cante hay que buscarla en Torres y Joaquín el de la Paula, que han sido siempre mi único modelo, como artista gitano.

—¿Debe beber el cantor?

—Es indispensable. El que quiera y pueda dar todos sus quilates de artista, debe ponerse antes «a tonos» con unas copas de «jerez». Pero sin abusar.

—Última pregunta: ¿qué pedía a los que empezaban?

—«Eco» gitano. Esto es muy difícil de conseguir, pues sólo lo poseen los de mi raza, pero es una de las cualidades que avistan el mérito de un cante bien hecho.

Juan DE LA PLATA

GESTORA PEDROSA

DOCUMENTACIONES DE
EMBARQUE

Gestiones Consulados y Compañías Navieras. AUTOMOVILES

Corrida, 59. GIRON. Telf. 2537

Reproducción de la entrevista que Juan de la Plata hiciera a Mairena, en 1954, considerada como la primera que se le hizo como cantor. ARCHIVO DEL AUTOR.



Finalmente, me dejó estas dos apreciaciones sobre las dos más jóvenes figuras del cante jerezano de los años cincuenta: *"Terremoto es muy bueno, como bailar. Pero mejor es como cantaor. La Paquera, también es muy buena cantaora y tiene mucha fibra. Aunque aún es demasiado joven"*.

Estas son algunas de las notas de mi bloc, que aún conservo, después de cincuenta y cinco años, y que no incluí en la entrevista que a continuación pueden leer mis lectores, la cual he podido recuperar después de tenerla por perdida, durante todos esos años y que, casualmente, he podido encontrar en Internet, donde algún aficionado que la guardaba ha tenido la buena idea de colgarla.

EN LA MUERTE DEL MAESTRO

El día 5 de septiembre de 1983 - curiosamente, el mismo día y mes, en que vino al mundo - fecha de la muerte del maestro Antonio Mairena, alguien me llamó desde Radio Sevilla, de la Cadena S.E.R., para que diera mi impresión sobre el artista que nos acababa de abandonar. Y mis palabras, improvisadas en unos minutos, pero con tiempo suficiente para poderlas escribir y poder conservarlas, fueron estas que transcribo a continuación:

"Creo que Andalucía no solo pierde a uno de sus más grandes maestros del cante de todos los tiempos, sino que también pierde a un gran artista, en toda la extensión de la palabra, a un extraordinario hombre de bien."

Antonio Mairena era el espejo en el que, durante los últimos treinta años, se han mirado, para tratar de aprender, todas las nuevas generaciones de cantaores flamencos, gitanos o payos.

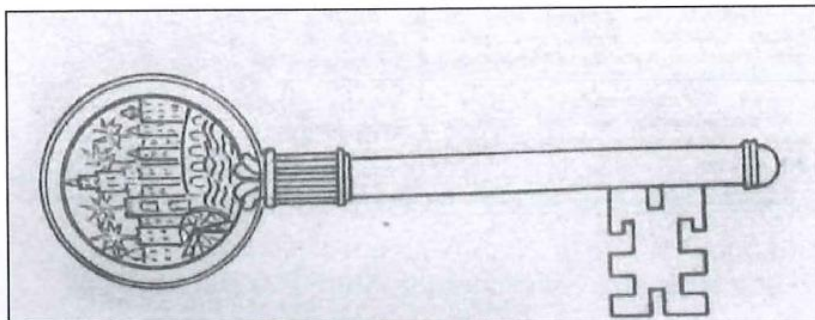
Su magisterio fue permanente, como lo fue su sencillez y cordialidad; su saber estar, en todo lugar y en todo momento. Tal vez fuera su humildad personal lo que daba más categoría a su arte.

En Jerez, como en todo el mundo flamenco, se le quería, se le admiraba y se le respetaba, por lo que hizo, por lo que ha sido y por lo que ha significado para la Historia del Cante.

Creo, sinceramente, que hoy Andalucía ha perdido a uno de sus más grandes hombres; a un artista, como tardará mucho en nacer otro, si es que nace.

Dios lo tiene ya en su gloria, con sus cantes y con su hombría de bien.

Descanse en paz el artista y el gran amigo, Antonio Mairena".



*Diseño de la Llave de Oro
del Cante, concedida en
Córdoba al maestro Antonio
Mairena*



EN SU TERCER ANIVERSARIO

Al cumplirse el tercer aniversario del fallecimiento del inolvidable cantaor y querido amigo de tantos años, en el "Diario de Jerez" del día 6 de septiembre de 1986, publiqué este breve artículo, titulado "Mairena, señor del cante".

Tres años de la muerte del maestro

Mairena, señor del cante

Hoy se cumplen tres años de la muerte del último gran maestro del cante y quizás el más sabio entre todos, aquel señor de fina estirpe gitana que se llamó Antonio Cruz García, Antonio Mairena para el laurel inmortal de la celebridad y la fama, de quien yo tuve el honor de contarme entre sus muchos y bien elegidos amigos.

No vamos hoy a descubrir aquí los méritos artísticos de quien vivió sólo para el cante y lo dio todo, incluso los últimos latidos de su maltrecho corazón, por el cante. Antonio Mairena ya está, por derecho propio, en la historia del Flamenco, junto a otros monstruos y colosos, que con él compartieron saberes en las interminables noches de la sevillana Alameda de Hércules. Su misión de artista fue perfeccionar y pulir estilos, aprender de todos y enseñar a todos. Con los años, el cante se le hizo vieja solera, en su sabia garganta de maestro responsable



Aquel tenor de la oscura seguiriya y la madre soleá, llegó a ser rey del cante de una época gloriosa, como ninguna otra, para el mundo del flamenco. Bajo el cetro de su llave de oro, que abría todas las puertas chicas y grandes del cante, culminó una etapa de reivindicaciones artísticas y el cantaor ocupó socialmente, en la cultura andaluza, el lugar que en justicia le correspondía.

Gracias al señor de los Alcores, al maestro poderoso y sabio, que sacó de la fragua, de las tabernas, de las ventas y de los cuartos de los colmaos el maltrecho arte de las gentes de su raza, para auparlo hasta un cielo de estrellas rutilantes, donde él contempla ahora su obra con la mejor y más amable de sus sonrisas, el cante andaluz, por gitano y por andaluz, es más arte que nunca, y merece la pena que sigamos defendiendo su pureza, su tradición y su cultura.

Antonio Mairena, según un dibujo de Povedano

y preocupado. Su destino fue mesiánico, porque él sí que vino a salvar el cante y a engrandecerlo, redimiéndolo de tantas servidumbres.

Juan de la Plata

*Recorte de Diario de Jerez, de 6 de septiembre de 1986,
con el artículo a que alude el autor.*



UNA ENTREVISTA INÉDITA A MAIRENA, DESPUES DE GANAR LA LLAVE DE ORO DEL CANTE

Entre los papeles de mi archivo, conservo todavía los apuntes de una segunda entrevista que le hice al maestro de los Alcores, exactamente a las cinco de la tarde del día 3 de junio de 1962, un mes después de que le entregaran en Córdoba la Llave de Oro del Cante, y ocho años después de que le hiciera la primera entrevista que se le hizo, publicada por mi, en "Voluntad", de Gijón, en el año 1954; ya recogida anteriormente, en estos recuerdos, al hilo de su centenario.

Esta entrevista parece ser que quedó inédita. Al menos yo no la conservo publicada, aunque si el bloc con las notas que tomé, en Sevilla, donde Antonio me citó para invitarme a almorzar en un lujoso restaurante, cuyo nombre no recuerdo, pero que era de lo más moderno que había entonces en la capital sevillana. Allí, tras la comida, mientras tomábamos café, Antonio Mairena me fue contando su vida; diciéndome que había nacido en la calle Ancha de Mairena del Alcor el 7 de septiembre de 1910. Fecha que no sé como equivocó, quitándose un año. Ahora me explico lo del día 7, en vez del 5, porque este era un número que tenía, para él, muy mal *bajío*, según pude saber años después, pero lo que no acierto a entender es por qué me dijo que nació en el año 1910, en vez de en el 1909. Ahora que transcribo estas notas, compruebo que esa fecha que él me dio, fue lo primero que anoté: "Nació el 7 - 9 - 1910".

Luego continuaría diciéndome - siempre, según mis notas - que hasta los 18 años no abandonó nunca su pueblo, definitivamente; aunque de cuando en cuando salió para cantar en algunos pueblos a donde lo llamaban. Y este párrafo lo recogí textual, cuando me habló de Jerez.

"Yo tenía una ilusión muy grande por conocer Jerez. Yo trabajaba en la fragua con mi padre, en el fuelle. Me daba todos los días tres chicas, para ahorrar en mi alcancía y poder ir a Jerez. Porque yo ya conocía Jerez, a través de Manuel Torre. Mi padre era muy amigo de Manuel, del Gloria, de las Pompei y de Tomás Pavón".

Luego me contaría que "con dieciséis años fui a Jerez, por vez primera. Tenía El Chicharro un tabanco en la calle Arcos y nos llevamos tres días de feria, bebiendo y cantando; hasta que nos quedamos sin 5 céntimos. Entonces quedé enamorado de las cosas de Jerez. Desde entonces ya fui muchas otras veces".

Al preguntarle si su padre cantaba, anoté que me dijo: "Mi padre, en la fragua, por martinetes, cantaba mucho. Sin saber... En 1917, yo empezaba entonces a cantinear una cosa por farruca o por tango. Faíco, que se fue a Rusia a bailar, después de la primera guerra europea, se trajo una rusa y fue a Mairena a ver a su hermano El Moreno, marido de una tía mía, y a su madre La Guaracha, cantaora buena por soleá; y en la fiesta, para celebrarlo, salí yo cantando para que bailara Faíco: "Soy grande con sé gitano / no niego mi ley por vía / y si creei que é ojana / ahí va la historia mía".



“Mi padre no quería que cantara en la fragua, durante el trabajo. Pero cuando él volvía la cara, otros dos gitanos, primos míos, y yo, formábamos la juerga. Sobre 1920 escuché por primera vez a Joaquín el de la Paula, que se dedicaba en Alcalá a sacar comparsas de Carnaval. Y la primera vez que yo escuché a Manuel Torre, en mi pueblo, fue sobre 1923, que fue a cantar al teatro de Mairena. Iba con Ramirito, las Mendañas que una cantaba y la otra bailaba, y otros artistas. Tocaba Antonio Moreno. Me quedé entonces enamorado de los cantes de Manuel Torre y, desde entonces, allá donde había gramófono, iba yo a escuchar sus discos. Después, escucharía a la Niña de los Peines. Más tarde, cuando vine a Sevilla, ya Chacón se había marchado de aquí”.

Hablando del concurso de cante jondo del año 1922, organizado por Falla y García Lorca, en Granada, anoté que me dijo:

“En 1922, yo quería que mi padre me hubiera llevado a Granada; pero mi padre no tenía recursos y no me llevó. Sin embargo, en Alcalá de Guadaira todos los años se hacía un concurso de cante, en la plaza del pueblo. Un año se llevaba Caracol el primer premio y otro yo. Joaquín el de la Paula, que tendría unos 57 o 60 años, era el que presidía el jurado. Así, unos pocos de años.

Respecto a esto, quiero decirte que había en Alcalá un italiano que tomó los años se apuntaba al concurso y un año se subió en el tablao y dio er mitin. Cuando terminó le dijo Joaquín: ¿Terminaste ya? Si, le contestó. ¡Ea – le dijo el de la Paula – po que te lleven arrastrando de aquí a tu tierra!”

“En 1930 o 31, faltándome poco pa irme al servicio militar, me contrataron en el Kursaal, ganando ocho duros diarios. Allí actuaban, entonces, La Malena, La Sordita, Custodia Romero, Frasquillo, etc.

Por aquél entonces estaban empezando Marchena y el Niño de Utrera, mientras que José Cepero estaba en todo su fuerte. Su fandango lo había sacado de la media granaína que cantaba Manuel Torre.

Cuando me toco salir a cantar, Javier Molina que era el guitarrista del cuadro, recuerdo que me dijo: ¿Qué va a cantar, mi amigo? Por soleá, le dije yo. ¿Y tú a quien has escuchado eso? A Joaquín el de la Paula y a Manuel Torre. Y entonces dijo Javier: ¡Caramba, venga de ahí!

Cuando vino la crisis del cante y murió mi madre, me fui al servicio militar, en Larache, y allí pasé muchas ducas. Cuando volví, puse una taberna en Mairena. Me duró un año. Curro el de la Jeroma cayó entonces enfermo de gravedad, sobre 1931 o 32, y Manuel Torre cantó en un benefico que le dieron en Triana, la seguriya de “Santiago y santa Ana”. Pero Curro se gastó todo el dinero del beneficio, escuchando a Joaquín el de la Paula, en Alcalá. Curro era hijo de Juan el de Alonso y de La Jeroma.

Había un aficionado en Carmona, almacenero, llamado Manuel Mata, que durante veinte años, todo lo que ganaba se lo gastaba con Manuel Torre; y cuando este ya se encontraba agonizando, le dijo a Mata, que había ido a buscarlo: Mata, yo ya no puese, Me muero. Vete a Mairena y ve a un gitaniyo que tiene una taberna. Dile que vas de mi parte, que te va a gustá”. Y yo tuve a este hombre, como cliente, hasta que se murió”

Hablando de su ídolo, Manuel Torre, le pregunté al maestro si había llegado a cantar alguna vez con él, y esto fue lo que me contestó:



UNA ENTREVISTA INÉDITA A MAIRENA, DESPUES DE GANAR LA LLAVE DE ORO DEL CANTE

Entre los papeles de mi archivo, conservo todavía los apuntes de una segunda entrevista que le hice al maestro de los Alcores, exactamente a las cinco de la tarde del día 3 de junio de 1962, un mes después de que le entregaran en Córdoba la Llave de Oro del Cante, y ocho años después de que le hiciera la primera entrevista que se le hizo, publicada por mi, en "Voluntad", de Gijón, en el año 1954; ya recogida anteriormente, en estos recuerdos, al hilo de su centenario.

Esta entrevista parece ser que quedó inédita. Al menos yo no la conservo publicada, aunque si el bloc con las notas que tomé, en Sevilla, donde Antonio me citó para invitarme a almorzar en un lujoso restaurante, cuyo nombre no recuerdo, pero que era de lo más moderno que había entonces en la capital sevillana. Allí, tras la comida, mientras tomábamos café, Antonio Mairena me fue contando su vida; diciéndome que había nacido en la calle Ancha de Mairena del Alcor el 7 de septiembre de 1910. Fecha que no sé como equivocó, quitándose un año. Ahora me explico lo del día 7, en vez del 5, porque este era un número que tenía, para él, muy mal *bajío*, según pude saber años después, pero lo que no acierto a entender es por qué me dijo que nació en el año 1910, en vez de en el 1909. Ahora que transcribo estas notas, compruebo que esa fecha que él me dio, fue lo primero que anoté: "Nació el 7 - 9 - 1910".

Luego continuaría diciéndome - siempre, según mis notas - que hasta los 18 años no abandonó nunca su pueblo, definitivamente; aunque de cuando en cuando salió para cantar en algunos pueblos a donde lo llamaban. Y este párrafo lo recogí textual, cuando me habló de Jerez.

"Yo tenía una ilusión muy grande por conocer Jerez. Yo trabajaba en la fragua con mi padre, en el fuelle. Me daba todos los días tres chicas, para ahorrar en mi alcancía y poder ir a Jerez. Porque yo ya conocía Jerez, a través de Manuel Torre. Mi padre era muy amigo de Manuel, del Gloria, de las Pompei y de Tomás Pavón".

Luego me contaría que "con dieciséis años fui a Jerez, por vez primera. Tenía El Chicharro un tabanco en la calle Arcos y nos llevamos tres días de feria, bebiendo y cantando; hasta que nos quedamos sin 5 céntimos. Entonces quedé enamorado de las cosas de Jerez. Desde entonces ya fui muchas otras veces".

Al preguntarle si su padre cantaba, anoté que me dijo: "Mi padre, en la fragua, por martinetes, cantaba mucho. Sin saber... En 1917, yo empezaba entonces a cantinear una cosa por farruca o por tango. Faico, que se fue a Rusia a bailar, después de la primera guerra europea, se trajo una rusa y fue a Mairena a ver a su hermano El Moreno, marido de una tía mía, y a su madre La Guaracha, cantaora buena por soleá; y en la fiesta, para celebrarlo, salí yo cantando para que bailara Faico: "Soy grande con sé gitano / no niego mi ley por vía / y si creí que é ojana / ahí va la historia mía".



“Mi padre no quería que cantara en la fragua, durante el trabajo. Pero cuando él volvía la cara, otros dos gitanos, primos míos, y yo, formábamos la juerga. Sobre 1920 escuché por primera vez a Joaquín el de la Paula, que se dedicaba en Alcalá a sacar comparsas de Carnaval. Y la primera vez que yo escuché a Manuel Torre, en mi pueblo, fue sobre 1923, que fue a cantar al teatro de Mairena. Iba con Ramirito, las Mendañas que una cantaba y la otra bailaba, y otros artistas. Tocaba Antonio Moreno. Me quedé entonces enamorado de los cantes de Manuel Torre y, desde entonces, allá donde había gramófono, iba yo a escuchar sus discos. Después, escucharía a la Niña de los Peines. Más tarde, cuando vine a Sevilla, ya Chacón se había marchado de aquí”.

Hablando del concurso de cante jondo del año 1922, organizado por Falla y García Lorca, en Granada, anoté que me dijo:

“En 1922, yo quería que mi padre me hubiera llevado a Granada; pero mi padre no tenía recursos y no me llevó. Sin embargo, en Alcalá de Guadaíra todos los años se hacía un concurso de cante, en la plaza del pueblo. Un año se llevaba Caracol el primer premio y otro yo. Joaquín el de la Paula, que tendría unos 57 o 60 años, era el que presidía el jurado. Así, unos pocos de años.

Respecto a esto, quiero decirte que había en Alcalá un italiano que tó los años se apuntaba al concurso y un año se subió en el tablao y dio er mitin. Cuando terminó le dijo Joaquín: ¿Terminaste ya? Si, le contestó. ¡Ea – le dijo el de la Paula – po que te lleven arrastrando de aquí a tu tierra!”

“En 1930 o 31, faltándome poco pa irme al servicio militar, me contrataron en el Kursaal, ganando ocho duros diarios. Allí actuaban, entonces, La Malena, La Sordita, Custodia Romero, Frasuquillo, etc.

Por aquél entonces estaban empezando Marchena y el Niño de Utrera, mientras que José Cepero estaba en todo su fuerte. Su fandango lo había sacado de la media granaína que cantaba Manuel Torre.

Cuando me toco salir a cantar, Javier Molina que era el guitarrista del cuadro, recuerdo que me dijo: ¿Qué va a cantar, mi amigo? Por soleá, le dije yo. ¿Y tú a quien has escuchado eso? A Joaquín el de la Paula y a Manuel Torre. Y entonces dijo Javier: ¡Caramba, venga de ahí!

Cuando vino la crisis del cante y murió mi madre, me fui al servicio militar, en Larache, y allí pasé muchas ducas. Cuando volví, puse una taberna en Mairena. Me duró un año. Curro el de la Jeroma cayó entonces enfermo de gravedad, sobre 1931 o 32, y Manuel Torre cantó en un benefico que le dieron en Triana, la seguriya de “Santiago y santa Ana”. Pero Curro se gastó todo el dinero del beneficio, escuchando a Joaquín el de la Paula, en Alcalá. Curro era hijo de Juan el de Alonso y de La Jeroma.

Había un aficionado en Carmona, almacenero, llamado Manuel Mata, que durante veinte años, todo lo que ganaba se lo gastaba con Manuel Torre; y cuando este ya se encontraba agonizando, le dijo a Mata, que había ido a buscarlo: Mata, yo ya no puese, Me muero. Vete a Mairena y ve a un gitaniyo que tiene una taberna. Dile que vas de mi parte, que te va a gustá”. Y yo tuve a este hombre, como cliente, hasta que se murió”

Hablando de su ídolo, Manuel Torre, le pregunté al maestro si había llegado a cantar alguna vez con él, y esto fue lo que me contestó:



"Fue en 1932. En mi pueblo cantamos juntos. Primero yo. ¡Me daba unos óles...! Pero salió él y, como por resorte eléctrico, apenas empezó a cantar el público se puso en pie. Luego, por seguiriyas. Y la gente no sabía lo que le pasaba. Después de cantar Manuel se acabó el espectáculo. Fue la última vez que le escuché. Ganaba Manuel treinta duros por las dos funciones.

Manuel cuando me hablaba me decía "Finito", porque yo era delgado como un fideo. Y poco después de Manuel, murió Joaquín, quien llamaba a Manuel "Acabarreuniones", porque después de él se acababa el cante.

Otro año, cuando salí de artista, sobre 1934, fui en sustitución del Gloria, a cantar saetas, en la peña "Sevilla", en Semana Santa, y me sacaron a hombros la mañana del Viernes Santo, después de haber cantado varias saetas. Recuerdo que me dieron mil quinientas pesetas por cantar todos los días de la Semana Santa.

Mis tocaores eran, aquí en Sevilla, Javier y el Huelva; en Madrid, Montoya. Todos los mejores. En Madrid conocí a Sabicas, a Mojama... Y cuando volvía a Sevilla, en vísperas de la guerra, pude vivir de las fiestas, como todos los grandes artistas de entonces. Entre el Pasaje del Duque y la Alameda, durante la guerra, puedo decirte que nunca me faltó el trabajo. Vivía en una pensión de la calle Jauregui, donde pagaba seis pesetas diarias por pensión completa y ropa limpia."

A una pregunta mía de si había alcanzado a escuchar a Chacón, me contestó lacónicamente: "Nunca escuché a Chacón". Y esta es la última nota que tengo en mi bloc, que guardo como un tesoro; como resultado de aquella entrevista que no sé si alguna vez se llegó a publicar, ni en qué periódico.

Felicitación autógrafa de Antonio Mairena al autor de este artículo, en la Navidad de 1962. El maestro nunca dejó de felicitarme, cada año, en tan señaladas fechas.

ARCHIVO DEL AUTOR



Antonio Mairena fue toda su vida un enamorado de los cantos y bailes de Jerez. En esta fotografía, poco conocida, podemos verle bailando por bulerías, con dos de nuestras más graciosas bailaoras: Tía Pepa la Chicharrona y Tía Juana la del Pipa. FOTO ARCHIVO



MIGUEL DE MOLINA Y EL FLAMENCO

JOSÉ BLAS VEGA
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

(UN AÑO DESPUÉS DE SU CENTENARIO)

Miguel de Molina lo fue todo en la canción española. Tanto su expresión artística, como muchas de sus actitudes vitales y la razón de su dedicación artística, están en gran parte influenciadas por el flamenco. En mi libro sobre *La canción española* (Madrid, 1996) ya hice su valoración artística, y ahora en esta ocasión quiero significar su vinculación con el arte flamenco, sin el cual posiblemente no se entienda las razones artísticas, que le llevaron a querer ser una estrella del baile y de la canción. El flamenco fue algo permanente a lo largo de su vida artística. El mismo, nos da algunas pautas que iremos analizando y complementando.

A los ocho años, en su Málaga natal, toma contacto y participa en la Casa de la Misericordia como niño del coro cantando villancicos populares. Al poco le vemos ya trabajando en el bar-colmado de su tía Carmen, donde sin duda alguna, escuchó los primeros cantes andaluces o flamencos, pues en este tipo de bares era frecuente que tanto los aficionados como los profesionales participaran en fiestas, teniendo en cuenta la gran afición al flamenco que siempre ha existido en Málaga y que por algo se ganó el sobrenombre de *Málaga cantaora*. Miguel debió de aprender bien estas primeras lecciones, pues al año siguiente, en 1921, con trece años, cuando se va de su casa, oye a un carretero cantar por serranas, matizando «una tan surrealista que no la olvidé jamás». En esa época no era difícil distinguir el cante de la serrana, posiblemente uno de los cantes menos conocidos, del que apenas había grabaciones.

En 1922, trabajando de recadero en un prostíbulo de Algeciras, entabla amistad con uno de los clientes, tipo alegre y pintoresco llamado Rafael el Corcho, gran aficionado al cante de siguiрийas y soleares. Este, a la dueña del prostíbulo y a Miguel, los invita a Granada al famoso Concurso de Cante Jondo que se celebraba en junio. Este concurso, famoso en los anales flamencos, estuvo organizado principalmente por Manuel de Falla y el joven Federico García Lorca. Tuvo gran significación como modelo a imitar dentro de una época que se conocería como de la Ópera Flamenca. Miguel nos recordaba «que yo siempre mostraba un interés apasionado por el cante. Nunca pude cantarlo,



porque creo que eso no se aprende y yo no nací con el cante dentro, aunque en algunos casos traté de aflamencar los remates de mis canciones», y en sus memorias nos deja datos inéditos para la historia del concurso, no recogidos en ninguna publicación especializada:

“La primera noche del concurso, el Corcho cantó por seguiriyas. Yo las sabía de memoria, de tanto escuchárselas en el patio de la casa de Pepa:

De tu pelo rubio
dame tú un cabello
para jaserme una caenilla
y echármela al cuello.

El yunque y martillo
rompen los metales
pero er juramento que yo a ti te hecho
no lo rompe nadie

Ambas siguiiriyas son conocidas en el repertorio flamenco. La primera se la oí innumerables veces al maestro Bernardo el de los Lobitos”.

Y será Granada y el flamenco donde vemos de nuevo a Miguel de Molina. Durante 1927 y gran parte de 1928, descubre una habilidad que le proporcionará la forma de ganarse la vida, esta vez como organizador de juergas flamencas, que consistía aprovechando el numeroso turismo que visitaba la ciudad, en llevarlos, mediante una comisión, a algunos colmados y sobre todo a las famosas cuevas del Sacromonte, donde los gitanos ofrecían un espectáculo de cante y baile. Las cuevas más famosas eran las de los Amaya y la de Las Gazpachas. Esta experiencia granadina, de mucha intensidad flamenca, le serviría para su decisión de trasladarse a Sevilla, ciudad también de gran atractivo turístico, que entre 1928 y 1929, iba además a celebrar un gran acontecimiento como el de la Exposición Iberoamericana. En ese momento reconoce que «aunque me apasionaban el cante y el baile, ni siquiera soñaba con ser artista». Pero Sevilla en el flamenco ha sido algo muy especial. En aquel entonces era un mundo festivo, incomparable, incansable e inagotable: Semana Santa, Feria, Rocío, Veladas y permanentemente la Alameda de Hércules. Todo era motivo para la fiesta y eso no lo desaprovechó Miguel: «y allí se puede decir que perfeccioné lo que había comenzado a aprender en Granada: cómo sobrevivir y abrirme camino en el difícil mundo de las juergas flamencas, de aquellas incomparables noches sevillanas». Miguel vivió y ejerció en la Alameda de Hércules. Esta célebre Alameda fue durante siglos el principal paseo de Sevilla. Lugar de encuentros y celebraciones, su nombre está unido a las famosas columnas que la adornan, a sus fuentes y arboleda, a la antigua velada de San Juan y al mundo de la diversión: teatro, bailes, prostitución, murgas y especialmente al flamenco.

Sin entrar en el siglo XIX, en la época de Miguel había tres cines: el Hispanoamericano, el Español y el Villazol. Pero lo que más carácter y ambientación



Foto de juventud de Miguel de Molina, dedicada a su madre, en 1933.



daba en la Alameda eran los puestos de cristales, de vidrieras de colores con aire parisino, terrazas al aire libre como el Hispano, Los cristales, Fernando el Gordo, Vigil, Plus Ultra... donde se podía comer, tapear o por el simple consumo se podían oír discos y ver actuaciones de artistas nóveles y las célebres murgas, que eran como restos de las comparsas gaditanas que tanto proliferaron en los cafés cantantes sevillanos. Y reinando en toda la Alameda y sus alrededores, los colmados y tabernas, donde la llama del flamenco destellaba arte durante toda la noche y madrugada. Y también picaresca, mucha picaresca y gracia, esa parte casi oculta del flamenco. En cada local había permanentemente cantaores y guitarristas de más categoría, y en las que sabemos intervino Miguel. Allí se concentraban prácticamente todos los artistas de Sevilla. También era el remate de los juerguistas, después de haber pasado por las ventas o los cafés cantantes. Aunque Miguel sólo cita de estos locales de juerga La Venta de Eritaña, la Europa y Las Siete Puertas, que era el establecimiento más popular, recordaremos otros como Las Maravillas, La Sacristía, Casa Postigo, Casa Parrita, Casa de Ceniza y los Majarones. Otra nota pintoresca la ponían los toreros y la prostitución en todas sus escalas. A esto hay que añadir dos importantes academias de baile: la de Eloisa Albéniz y la del maestro Realito, y además el famoso cabaret Salón Zapico, donde cantaban los flamencos.

Miguel recordaría a varios de los artistas flamencos que más le impactaron, como Pastora Pavón, la Niña de los Peines, la mejora cantaora de todos los tiempos (eso lo digo yo), su tocaor Manolo de Huelva, y sus hermanos Arturo y Tomás Pavón, el Niño Gloria, con sus hermanas las Pompis, Manuel Torre, y tuvo la suerte de escuchar «al Tuerto de Cádiz, muy cotizado con los señores de la baja Andalucía, que entonaba cantes grandes en un momento en que casi habían desaparecido y que fueron resucitados en la década de los cincuenta». Muy atinado el comentario, pues Aurelio de Cádiz (1887-1974) efectivamente fue un cantaor de minorías, que prestigió el cante gaditano dejando escuela. Aunque la nómina es corta, demuestra la afición y el buen gusto de Miguel. Todos esos grandes artistas eran lo mejor que en esa época había en Sevilla. Con quien tuvo buena relación fue con Manolo Caracol, padre, «con su gran bulto en el cuello y una pinta que alarmaba, pero no pasaba nada... Manolo sentía debilidad por mi y me orientaba en ese mundo que conocía tan bien. Era primo de los Gallos y organizaba unas juergas con famosos toreros». Lógicamente debió de escuchar bastante a Manolito Caracol, artista de moda, por esos años en La Alameda. Otra figura muy popular y que fascinó a Miguel de Molina fue Currito el de la Jeroma, al que describe y señala como buen guitarrista. Currito (1900-1933) era un artista muy completo, pues cantaba, bailaba, tocaba el piano flamenco y la guitarra, y además lo hacía todo bien. Murió muy joven debido a su vida bohemia.

Con ese ambiente reseñado y con esas vivencias es lógico de suponer que una personalidad tan sensible se sintiera artísticamente atraído por el flamenco y con todas las posibilidades de entregarse a él. «A todo esto, yo iba haciendo algunos pinitos como bailaor y cantando cosas que no fueran comprometidas, ya que, como en algún momento conté, yo nunca me lancé a los cantes grandes, sólo me animaba con algunas chufas, bulerías y sevillanas.



Pero siempre aprendí cosas, que con el tiempo aplicaría, de muchos monstruos del flamenco», reconociendo que en esas juergas de Sevilla «bebí la esencia de mi arte, junto a gente irrepetible». El siguiente paso artístico y definitivo lo daría en Madrid, también influenciado y motivado por el flamenco.

Miguel llegó a Madrid en 1930 recomendado por un cantaor sevillano, para el dueño del colmado Los Claveles, Antoñito el Divino. Este colmado estaba situado en la calle Manuel Fernández y González, en el mismo espacio que hoy ocupa el bar y restaurante La Trucha. En el piso de arriba había reservados donde se celebraban juergas. Miguel fue contratado para ayudar en el mostrador y en el freidor. También participaba en algunas fiestas donde caía muy bien «cuando me arrancaba a bailar **por** bulerías», y también de allí salió el apodo de La Miguela, como sería conocido en el ambiente flamenco, y allí hizo mucha amistad con una morena bellísima, conocida por la Caoba. Presumo que se trata de la célebre amante del General Don Miguel Primo de Rivera, que además consiguió para Miguel una mili muy reducida. Muy cerca de Los Claveles estaba el mítico Villa Rosa, en la esquina de la Plaza de Santa Ana con la calle Núñez de Arce. Este histórico local que todavía pervive está considerado en la historia del flamenco como el colmado más famoso. Había sido impulsado en 1921 por don Antonio Chacón, donde estableció su trono, y en torno a él y a sus fiestas aristocráticas los grandes artistas del flamenco también se instalaron allí. Era un local serio, para gente selecta y adinerada, con unas instalaciones preciosas, muy andaluzas y todo muy controlado por el dueño Tomás Pajares. Y como reconoció Miguel «a base de humildad, honestidad y simpatía, logré lo que en un principio parecía imposible: que me admitieran. Allí iba a convivir con todos los grandes del flamenco que vivían en Madrid, desde don Antonio Chacón... hasta una lista de populares figuras que animaban las juergas, algunas de las cuales hicieron historia». Una aclaración, con Chacón no llegó a alternar ya que este había muerto en enero de 1929. Su paso por Villa Rosa fue definitivo. Hay una foto de un cuarto, donde lo podemos ver rodeado de grandes del flamenco: Rita Ortega, José Ortega, Juanito Mojama, Antonio Valdepeñas... y los guitarristas Niño Pérez y Pepe de Badajoz.

Con la llegada de la República se le despertó a Miguel la idea de salir a un escenario como artista del baile y la canción andaluza: «Yo nunca había ido a una academia, todo lo que sabía lo había aprendido de observar a los artistas en las juergas de Sevilla y Madrid. Había hecho alguna intervención bailando una farruca, unas bulerías... o entonando unas coplas, y la verdad es que siempre fui recibido con simpatía». Con este párrafo nos deja claro cual fue su génesis artística. Además su nueva etapa estará inicialmente impulsada por elementos flamencos. Fue la bailaora Soledad Miralles quien le propuso hacer pareja, buscando un flamenco estilizado. Soledad fue una buena bailaora, con una gran trayectoria artística, a la que tuve la suerte de ver en su último espectáculo, en el teatro Eslava de Madrid, en 1960, titulado *Sonidos negros*, junto a Jacinto Almacén y otros artistas. Tras montar unas zambras debutaron en julio de 1931, en el Teatro Romea. El programa anunciador decía así:



La Musa de Romero de Torres: Soledad Miralles, en la gran fiesta del baile, presentará al público madrileño el formidable bailarín de arte gitano, Miguel de Molina, el cual ejecutará con la gitanísima estrella el tan celebrado baile "Manolo Reyes". Recital coreográfico de arte flamenco. También actuará la estrella de la canción Ofelia de Aragón.

Tras el éxito de su baile, Miguel prepararía dos solos como cancionetista: *Las coplas del Burrero* y *El día que nací yo*, y bailaría con Soledad *La danza del terror*, de *El amor brujo* de Falla, lo que les valió que la bailarina Laura Santelmo los incorporara en *El amor brujo* que presentaba en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. En esta obra conoció Miguel a Antonio de Triana, al que llama en *Botín de guerra* Juan. Fue un gran bailaor que desarrolló gran parte de su arte en América donde coincidió con Miguel en varias ocasiones en México. Y con motivo de *El amor brujo* conecta con Ignacio Sánchez Mejías, quien le propone bailar por bulerías frente a Rafael Ortega, protegido de Ignacio, para el montaje que estaba preparando la Argentinita. «Si se trata de marcarse por bulerías con el natural desplante, lo hago sin problemas. Y siendo sólo eso, yo me enfrento con Ortega y con quien sea, porque para bailar por bulerías a compás, no hay más que una forma». Y Miguel daría un juicio crítico aclarando que «Rafael Ortega era un gitano acaballado, que bailaba un flamenco bastante sofisticado, con un revolotear de manos que ningún bailaor de estirpe se hubiera atrevido a utilizar. Pero él tenía su personalidad, y entre toda la familia Ortega habían fabricado el mito del "hechizo del baile de Rafael". Para mí, más era el ruido que las nueces». Comentario con el que estoy plenamente de acuerdo y que me confirma el conocimiento que tenía del flamenco. Frustrado su intento de trabajar con la Argentinita en *El amor brujo*, se le presentó la ocasión de personificar el *Espectro* en la nueva versión que del *El amor brujo* preparó Antonio Mercé La Argentina, aunque Miguel en su biografía dice que le ofrecieron el personaje de Carmelo, pero éste sería para Vicente Escudero, tal y como aparecen en el programa inaugural del Teatro Español, en abril de 1934. Y junto a ellos en el papel de Lucía la célebre Pastora Imperio, que fue la que estrenó en 1915 la primitiva versión de esta famosa obra de ambiente gitano.

Se había producido un acontecimiento artístico que no podemos pasar por alto, y que fue importante para el desarrollo cancionetístico de Miguel de Molina, y que decidiría el arranque definitivo de su personalidad creadora. En enero de 1934, en el Circo Price se anunciaba el siguiente reclamo publicitario: «Primera velada de ópera flamenca con el caso mas extraordinario, por primera vez en España: El artista dos veces tenor, Angelillo ante la orquesta, Angelillo ante la guitarra. Hay una gran expectación por conocer la nueva modalidad de este eminente divo, que actuará ante una orquesta de 25 profesores, dirigidos por el maestro Montorio».

Con este espectáculo se quiere ver la «definitiva incorporación de la orquesta a la música flamenca». Diré que antecedentes y experiencias de este tipo datan desde el siglo XIX. Angelillo lo que sí hizo fue abrir el camino para que un cantaor flamenco compaginara el cante con la canción. Era el momento inicial de la nueva y definitiva etapa de la canción andaluza, cultivada en el comienzo de los años treinta por la profesionalidad artística de sólo cancio-



netistas, como Estrellita Castro, Argentinita, Conchita Piquer, Emilia Benito, Imperio Argentina, Rosarillo de Triana, Dora la Cordobesita, Paquita Alfonso, Lola Cabello y Anita Flores entre otras. La influencia y el empuje de Angelillo fue decisivo para relanzar y consolidar esta expresión andaluza y flamenca, que por emblemática y representativa formaría la identificación total de la canción española, aunque para algunos solamente sea el nacimiento de lo que ahora se llama *La copla*.

Hasta ese momento en los cabarets y teatros sólo cantaban mujeres y únicamente se toleraba, tal vez por su condición algo humorística, a los imitadores de estrellas que salían travestidos. De hombres sólo cantaban los cantaores flamencos, y a partir de los años veinte los solistas de orquestinas de tangos, y algún melódico de orquesta cabaretera con aires suramericanos. El cancionero tipo español no existía y ese estilo lo creó y lo impuso con su arte personal Miguel de Molina. Enseguida empezaron en esa línea a salirle imitadores, como Manolo Torres, Manolo Rodrigo, Nazy (humorístico chansonier), Vianor, Edmod de Bries, Benamor, Miguel de Wander, Tomás de Antequera... y otros muchos. Y por otro lado Angelillo grabando discos de canción andaluza a orquesta y llevando sus canciones al cine. Gracias a Angelillo y a Miguel de Molina también, la canción y el espectáculo se enriqueció con la figura del cancionero, y mientras unos cantaores incorporaban a su repertorio, sobre todo por bulerías, las canciones de moda, otros desarrollaban su capacidad artística y creativa en el terreno de la canción, como Juanito Valderrama, Manolo Caracol, Pepe Pinto y Rafael Farina entre otros.

Hacia finales de 1934 se inicia el despeque artístico de Miguel con un constante recorrido por salas de fiestas y teatros de Madrid, Barcelona, Zaragoza, San Sebastián, Santander, Bilbao, Valencia... donde todavía sigue condicionado a una imagen flamenca que a él le gustaba mantener. Así lo vemos anunciado, como «bailarín cañí», «gran estilista gitano», «renovador del arte gitano» y por fin anteponiéndose al bailarín «cantante». Ya en enero de 1936 la prensa valenciana hace crítica de sus canciones. Hasta entonces en sus actuaciones sigue utilizando elementos flamencos. Lo hace con la bailaora Adelina Durán, forma trío con la pareja Pilar Calvo y su marido el guitarrista Luis Maravilla, con las hermanas Ortega, una de ellas, Regla, la gran bailaora, con el guitarrista Antonio Romero «El Tripa», viejo conocido de Villa Rosa, con la gran Carmen Amaya y su tropa flamenca, con la que vuelve a coincidir en mayo de 1936 en el Teatro de la Zarzuela, en once días inolvidables.

Con la guerra civil, Miguel, ya consagrado como el cancionero que era y con su personalidad ya definida se nos aleja del panorama flamenco. De nuevo en la posguerra seguirá su relación con el flamenco, a través de los espectáculos de varietés en los que participa. Trabaja nuevamente con Pilar Calvo y Luis Maravilla, y con Concha Borrull, de la dinastía flamenca de los Borrull, afincados en Barcelona y regentando el Villa Rosa barcelonés. Y es en la Barcelona de 1941 donde Miguel interpreta cuatro cortos cinematográficos. Gracias a ellos, como documentos excepcionales, podemos ver la dimensión real y flamenca de Miguel de Molina, donde nos muestra sus aptitudes de bailar flamenco. En *Sangre de Luna*, que es una historia de gitanos, perfila



Luis Maravilla, Pilar Calvo y Miguel de Molina



un antecedente de lo que luego serían las zambras de Lola Flores y Manolo Caracol. En *Chufillas* Lolita Benavente nos baila una farruca acompañada a la guitarra por Rafael Nogales. Y es en *Manolo Reyes* donde Miguel, que hace el papel de un gitano fragüero, nos canta nada menos que un martinete, y una colombiana a orquesta, *Mardito sea el dinero*, cante creado en 1933 por el Niño de Marchena. El films se remata con una fiesta por bulerías, donde participa Miguel.

Antes de su marcha a América, en tiempos difíciles para poder trabajar en España, Miguel se va a despedir con buenos recuerdos flamencos. Nuevamente con el dueño de Villa Rosa, Tomás Pajares va a encontrar la forma de buscarse la vida. Se había abierto un nuevo Villa Rosa en las afueras de Madrid. Establecimiento a todo lujo, por donde pasaron las mejores atracciones españolas y extranjeras, y donde nunca faltaba el cuadro de artistas flamencos. Miguel volvió a organizar fiestas de postín. También frecuentó por entonces una venta llamada La Capitana, propiedad de Pastora Imperio, dedicada exclusivamente a juergas flamencas.

Miguel de Molina nunca pudo desentenderse o separarse del flamenco. A su llegada a Buenos Aires, el 7 de noviembre de 1942, y contratados también por Lola Membrives, llegaron con él Lolita del Puerto, su esposo el compositor y pianista Guillermo Cases, la pareja de baile Muguet y Albaicín, la cantaora Ana María de los Reyes y el cantaor y recitador cordobés Rafael Nieto. La irrupción de Miguel fue triunfal en el ambiente teatral y flamenco, atrayéndose a todo el público porteño sin distinciones, incluidos los habituales frequentadores de los bares, restaurantes y colmados de ambiente español y andaluz como el Hispano, el Iberia, el Globo, El Tronío, El Embrujo de Sevilla, Goyescas y el Colmao Sevilla donde se veneraba a Angelillo.

Su primer impacto ante el público fue el 14 de noviembre cuando se levantó el telón con las *Sevillanas del Espartero*. Al lado de Miguel bailaban las sevillanas Muguet-Albaicín en una escenificación de plaza de toros. Cuando llegó *Ojos verdes* y *La bien pagá* el delirio fue desbordante. A partir de entonces, en todos los espectáculos que Miguel montó o compartió en el resto de su vida artística, nunca faltaría la estampa o intervención de artistas flamencos. Por la cartelería vemos entre otros a los bailaores jerezanos Paco Laberinto y Terremoto de Jerez, a la bailaora Adelina Durán, su permanente y gran guitarrista Esteban de Sanlúcar, que le acompañó además muchas veces sus canciones con la guitarra. Y cerrando el ciclo, en 1950 sus actuaciones compartidas con la genial Carmen Amaya y toda su compañía. Una apoteosis flamenca que confirmaría el sentido y la razón por la que el gran Miguel de Molina, además de... fue y se sintió todo un artista flamenco.



CENTENARIOS

LUIS LÓPEZ RUIZ

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Hace ahora un siglo que nacieron dos de los más grandes cantaores de toda la historia del flamenco: Caracol y Mairena.

Manuel Ortega Juárez, *Manolo Caracol*, nació en la calle Lumbreras de Sevilla, junto a la Alameda, el día 7 de julio de 1909.

Antonio Cruz García, *Antonio Mairena*, nació en Mairena del Alcor, provincia de Sevilla, el 7 de septiembre del mismo año naturalmente

Caracol murió en las afueras de Madrid, como consecuencia de un accidente de tráfico, el 24 de febrero de 1973; Mairena murió en su casa de Sevilla, el 5 de septiembre de 1983.

Toda la actualidad flamenca de este año 2009 se centrará en conmemorar el centenario del nacimiento de ambos. Y bien merecido que lo tienen. Pero no sería justo sin embargo que, eclipsados por la monumentalidad de estas dos figuras, otros artistas cuyo centenario se cumple también en este mismo año de 2009, quedaran en el olvido, sepultados en el silencio y en el anonimato. También de ellos deberíamos acordarnos. Al menos yo, lo voy a hacer.

Son cuatro y, por supuesto, nacieron todos en 1909. Los voy a ir recordando a medida que fueron desapareciendo de este mundo. La primera, Regla Márquez Ortega, **Regla Ortega**, bailaora. Nació en Chiclana de la Frontera, en Cádiz y murió en Madrid, en 1986. El rango le viene de familia, de la familia Ortega, la más flamenca y taurina probablemente de cuantas hayan existido. Regla Ortega era tía de Manolo Caracol y estuvo casada con el guitarrista Pepe Romera. Se crió en Sevilla, donde empezó a actuar desde niña. El baile le bullía por la sangre. Bailó siempre dentro de unos cánones que podríamos llamar los clásicos pero, al mismo tiempo, su temperamento intuitivo le llevaba por cauces nuevos a impulsos de inspiración, de improvisación, de genio personalísimo. Gitana de casta, puso al servicio del baile un nervio que enardecía. Sin establecer comparaciones, encajaría dentro de ese mismo baile frenético de Carmen Amaya, de Lola Flores, de Manuela Carrasco... Durante muchos años, compartió escenarios con los artistas más grandes de su tiempo: Miguel de Molina, Paco Laberinto, Ángel Pericet, Carmen Amaya... Figura destacada de los mejores tablaos de Madrid como El Corral de la Morería, Las Brujas o Villa Rosa, fue elegida en 1964, tras una encuesta realizada por el diario Pueblo, la bailaora más pura del momento. Y esta pureza le venía de su temperamento,



de su intuición y de esos impulsos de vehemencia, de genio, de frenesí y de casta indomable que guiaron, llenos de pasión, los pasos de su baile.

Decía Jean Cocteau que el baile flamenco es una llama donde el bailaor se consume. Pues eso: así era el baile de Regla Ortega.

Antonio Pérez Guerrero, *El Sevillano*, también nació en 1909, en Sevilla. Nada menos que en la Macarena. Dicen que aprendió a cantar en Alcalá de Guadaira escuchando a Joaquín el de la Paula. ¡No era mala escuela para aprender! Sin embargo, de niño, había escuchado ya por su barrio a diversos cantaores que dejaron huella en él: el Carbonerillo, Pepe Pinto o el Colorao. Luego, profesionalmente, se inició en el cante en La Alameda.

Iba para futbolista y destacó en el Betis aunque, finalmente, dejó el balón por el cante. Jugando al fútbol no hubiera durado tanto ya que estuvo 50 años cantando y alternando con todas las figuras del momento: Manuel Torre, Vallejo, Marchena, Pepe Pinto, Pastora Pavón, Calzá, Canalejas, Pericón, Valderrama, Caracol, la Niña de la Puebla, Cepero, Porrina... Se le ha encasillado como fandanguero cuando, en realidad, conocía muy bien todos los estilos. Así lo afirma José Blas Vega: "Los buenos *aficionaos* conocen perfectamente la forma flamenca, brillante y dificultosa con que canta por fandangos. Lo que ignoran muchos es que Antonio conoce y domina, a la perfección, el resto de los cantes."

De cualquier manera, ha pasado a la historia esencialmente como cantaor de fandangos. "Rruiseñor del fandango", le llamaban. Luis Caballero ha dicho de él: "Antonio el Sevillano parece que clavaba sus fandangos en el cielo del cante. Sus tercios eran flechas disparadas desde el arco de su enérgica voz entregada a la conservación sentimental de sus fandangos." Por su parte, Arrebola nos habla de "el metal de su voz profunda y desgarrada. Fue uno de los mejores intérpretes de los llamados cantes *acompassaos*; era el compás y la gracia" mientras que Antonio Mairena – tan poco dado al elogio – lo consideraba como "una de las primeraas figuras entre los fandangueros egregios."

Pero quizás, más que opiniones ajenas, cabría tener en cuenta la explicación que el propio Sevillano daba de su fandango: "Tal vez lo difícil esté al final. Es una cosa de velocidad, hay que recortar y decirlo todo en un momento. Mi cante es *recortao*, no se puede alargar."

Después de recorrer España entera con infinitud de espectáculos, como ya se ha indicado, en los años 70 estuvo actuando en los mejores *tablaos* de Madrid: El Corral de la Morería, Las Cuevas de Nemesio o Los Canasteros, por ejemplo.

En los últimos años de su vida, padeció una penosa enfermedad. Murió en Sevilla a la edad de 79 años.

En tercer lugar, por fecha de fallecimiento posterior a los anteriores, tenemos que citar a **María Zambrano Ruiz, *María la Talegona***. Cantaora nacida en Córdoba en el año que nos sirve de referencia para todos los que venimos mencionando y fallecida en la misma ciudad en 1991, a punto de cumplir 82 años.

María la Talegona no fue profesional hasta edad muy avanzada. Se limitó a cantar en reuniones y fiestas familiares sin entrar nunca en los circuitos

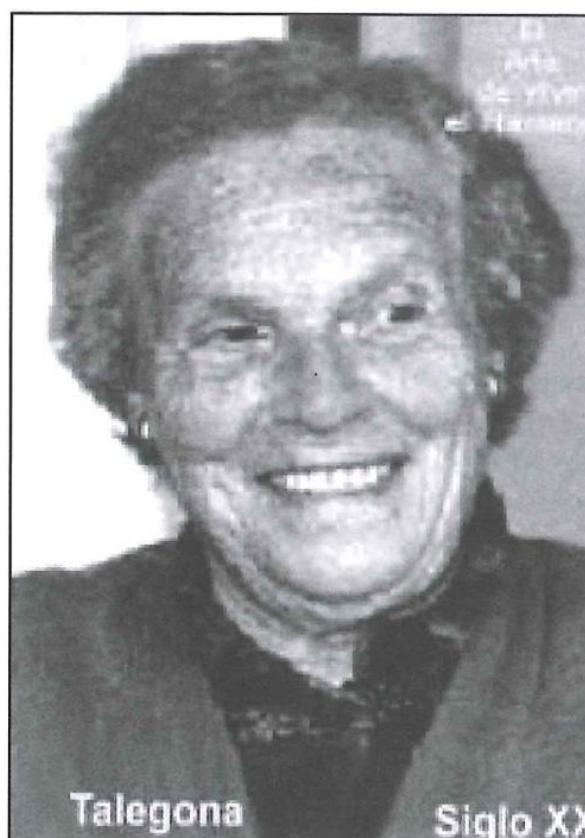


comerciales aunque el cante le venía de familia porque varios miembros de ella cantaban y bailaban. El más conocido, sin duda, su sobrino Talegón de Córdoba, buen *cantaor p'atrás*. La Talegona tenía escasísima formación social y cultural – era analfabeta – y trabajaba como limpiadora en el Cine Iris de su ciudad natal. Claro que tampoco era tan raro serlo entonces. Si repasáramos la nómina de artistas flamencos analfabetos hasta ayer mismo, el que más y el que menos se iba a quedar con la boca abierta. Nombres famosísimos, de dimensión internacional incluso que, sin embargo no sabían leer ni escribir. Por pudor los omito pero hay muchos casos que resultan verdaderamente sorprendentes.

Ella trabajaba humildemente limpiando el cine y echando sus cantecitos entre amigos y familiares. Hasta que un día, cuando tenía ya casi 60 años, vinieron a buscarla y la contrataron para trabajar en el teatro. Así como sueña. Entró en el ballet de Susana y José para hacer el papel de la Celestina, en una coreografía de ese mismo nombre. Más que para actuar como actriz, para cantar. Posteriormente volvió a las tablas para interpretar el papel de La Pregonera en “Carmen la de Ronda.” Durante seis años recorrió varios países de Europa, ella que no había salido nunca de las reuniones familiares. Aunque también es cierto que, poco antes, en 1965, había conseguido el Premio Cayetano Muriel en el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, cantando por granaínas. Era éste uno de los estilos que mejor dominaba, interpretándolo con una musicalidad especial. Sin embargo, donde sobresalía sin



Antonio El Sevillano



Talegona

Siglo XX



discusión alguna era cantando saetas. Tanto es así que la llamaban la Reina de la saeta cordobesa.

Cantaora de variados registros, sorprendía porque, lo mismo cantaba con gran delicadeza los cantes más dulces que imprimía profundidad y desgarró a otros. Sirva como muestra lo que acabamos de decir: granaínas y saetas.

Pudo ser una figura porque cantaora grande lo era pero careció de todo ese entorno mediático y propagandístico que el artista necesita para dar el gran salto. Y se quedó poco menos que en cantaora para los amigos.

Y cierra el cuarteto **Dolores Jiménez Alcántara, La Niña de la Puebla**. Nació en La Puebla de Cazalla, tierra de buenos cantaores: Joselero, Miguel Vargas, Menese, Diego Clavel, Gerena... Ciega, era hija de Francisco Jiménez Montesinos, un barbero buen *aficionao* al que llamaban Casamía. Francisco Moreno Galván lo dejó dicho en un espléndido martinete:

En la Plaza Nueva, en La Puebla
nació la hija de Casamía,
la luz que faltó en sus ojos
iluminó Andalucía.

Sobre su ceguera, hay versiones diversas. Unos dicen que se produjo a los tres días de nacer y otros alargan considerablemente la edad: “siendo niña, de pocos años...” Lo único cierto es que fue ciega desde la infancia. ¿Motivos? Suele afirmarse que se debió al uso de un medicamento – un colirio, dicen – en mal estado. Puede ser. Desde luego, lo que no es posible – como también se ha dicho – es que ella recordara nada si el hecho ocurrió cuando tenía tres días. En un periódico de Sevilla, el 9 de mayo de 2008, se decía: “A los tres días de ver la luz, una infección en los ojos que no se curaba con nada, preocupa a sus padres y la llevaron a un oculista de Sevilla, comenzando ese día el drama de su vida. Le echó un colirio en mal estado y se quedó ciega. *Me hirvieron los ojos*, dijo una vez la artista.” Lo siento pero eso es pura fantasía. De la cantaora, si es que llegó a decirlo, o del entrevistador. Nadie puede acordarse de lo que le haya pasado a los tres días de nacer.

Dolores tuvo una fortaleza de ánimo encomiable. A medida que fueron pasando los años, supo sobreponerse a la ceguera y se creó un mundo propio de una extraordinaria sensibilidad. En la última entrevista que le hicieron – y esto sí es totalmente cierto – hizo un manifiesto que definía con claridad su postura en la vida: *Tirar p’alante, vivir y luchar*. Esto es lo que siempre hizo.

De los héroes suele decirse que mueren con las botas puestas. De ella cabría decir que murió con el cante puesto, con el cante en la boca. La noche del 12 de junio de 1999, se desplomó en el tablao de la Peña Flamenca de Huelva mientras cantaba por soleá; esta soleá:

El querer que puse en ti
era poco y se acabó,
era un castillo muy chico
y el viento se lo llevó.



Diego del Gastor, cantando en una fiesta, junto a su cuñada Josele de Morón, y algunos amigos aficionados.

FOTO DE ARCHIVO



Los cantaores modifican con frecuencia las letras que cantan introduciendo apoyaturas o diminutivos que distorsionan la estructura métrica del verso. A ellos la métrica les trae sin cuidado. Lo que les importa – lo que necesitan, incluso – es manifestarse con un máximo de expresividad y de emotividad. Y esto es lo que hacía Dolores en esta soleá: en el segundo verso, decía *poquito*, con lo que le imprime a ese querer perdido un matiz más profundo de ternura y sentimiento. El sentimiento y la ternura que latén siempre en el cante de la Niña de la Puebla.

Tras desplomarse, la cantaora fue atendida de inmediato por el Dr. Fernández Jurado, socio de la Peña y allí presente. Diagnosticó derrame cerebral. Fue ingresada en el Hospital Juan Ramón Jiménez de Huelva y trasladada luego al Carlos Haya de Málaga, ciudad donde vivía. Falleció a los dos días. Era el 14 de junio de 1999.

Alcanzó una fama extraordinaria cantando sus célebres “Campanilleros”. Y si a Antonio el Sevillano lo encasillaron como fandanguero, a la Niña de la Puebla la identificaron algunos solamente como la cantaora de “Los Campanilleros.” Y ahí ponían el punto final. Pero sería un error, sin embargo, creer que sabía cantar solamente eso. Ella solía decir: *Me identifico con todos los cantes quejados*. Y así era en realidad: conocía una gama variadísima de cantes que transmitía con enorme dulzura y musicalidad. Quizás para contradecir a los que la presentaban como cantaora exclusiva de campanilleros, se murió cantando por soleá.

Pocas veces en la historia del flamenco han nacido tantos artistas de relieve en el plazo de tres años consecutivos. Sin embargo, esto sucedió entre 1908 y 1910. Parece como si al fulgor resplandeciente de Caracol y Mairena, le precediera ya, como un presagio, el destello luminoso de los cuatro artistas de categoría que nacen en el año 1908. Son tres voces y una guitarra; tres voces muy diferentes pero todas importantes: las de Angelillo, Agujeta el Viejo y Juan Varea. Y sobre todo, una guitarra: la de Diego del Gastor.

Yo no digo nunca que éste o aquél es el mejor del mundo. Ni en flamenco ni en ninguna faceta de la vida pero sí me atrevería a decir que quizás nadie ha tocado la guitarra con el rajo, el empaque y la sonoridad con que lo hizo Diego. Refugiado en su humildad, desde la simpleza de las tabernillas de Morón, el eco de su sonanta se extendió por el mundo entero alcanzando – sin moverse de Morón, insisto – dimensión universal. ¡Lástima que la conmemoración de su centenario el año pasado se limitara en cambio a un modesto congreso en Morón!

Y parece también como si el destello cegador de Caracol y Mairena, dejara tras ellos una estela igualmente luminosa. Seis estrellas nacen en 1910: en el toque, Manolo el Sevillano; en el baile, Paco Laberinto y en el cante, el Borrico, Joselero, Corruco de Algeciras y Rafael Romero. Sólo en tres años, catorce nombres de relieve girando en torno a los dos de tronío que lo acaparan todo en este 2009. ¡Vaya constelación!



TAUROFLAMENCOLOGIA

MANUEL RÍOS RUIZ
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Entendemos por tauroflamencología, el conjunto de similitudes estéticas y de talante humano, entre el arte del toreo y el arte flamenco. Estas similitudes tienen su más aparente reflejo en las semejanzas del vestido o traje de luces de los toreros y la típica indumentaria de los artistas flamencos, principalmente la de los bailaores, así como la similitud de los desplantes, juego de brazos, quiebros de cintura y otras actitudes, que caracterizan algunos momentos de la interpretación de ambas partes. Pero la analogía más profunda entre toreo y flamenco radica en el sentido afín de concebir, sentir y realizar el arte por los artífices de estas dos artes tan españolas, poniendo de manifiesto motivaciones anímicas muy comunes. Algo que también se denota en los verdaderos aficionados, y que llega hasta el intercambio de vocablos en el lenguaje, sobre todo en la adjetivación de la tauromaquia y de la flamencología. Las razones de estas claras relaciones están originadas en las particularidades espirituales y sociales de toreros y flamencos: su procedencia de un mismo ámbito y su tendencia a mantener, por encima de todo lo que sea coyuntural, unas costumbres y características vitales propias, tanto por raza como por tradición.

Sobre este cúmulo de afinidades artísticas y humanas, existen gran número de textos y teorías, entre los que destacan el libro *Andalucía, en los toros, el canto y la danza*, de Anselmo González Climent, y la monografía *Toros y arte flamenco*, de Fernando Quiñones y José Blas Vega, incluida en la enciclopedia *Los Toros*, en los que se alude a un unánime mundo y ambiente tauroflamenco, precisando que el ¡olé! premia y acompaña de la misma forma al torero y al artista flamenco; así como subrayando el uso de términos utilizados ambivalentemente, entre ellos temple, tercio, remate, desplante, etc., incluso frases hechas. Señalando también paralelismos entre la lidia y el flamenco como toreo y cantes cortos o largos, en cuanto a la cadencia de las interpretaciones; suertes de la lidia que podrían ser en sus apariencias semejantes a estilos de cantes y bailes flamencos: pase natural igual a soleá y siguiriya, chicuelinas a alegrías, manoleínas a la saeta, etc.

“La plena libertad expresiva del toreo se da en la capa -afirma Anselmo González Climent-, mientras que en el canto se cumple normalmente en las



bulerías.” Y en opinión de M. Martínez Herrero, “el torero igual que el buen flamenco debe aplicar a su quehacer cierto compás”; mientras que García Durán llama la atención sobre “la semejanza entre la manera de ahondar un cantaor en la copla y la forma de llevar la lidia un torero”. Sobre todas estas reflexiones, sobresalen las consideraciones siguientes, expuestas por J. Montero Alonso: “Una apretada hermandad une a los toros y al cante. Están en la misma línea española y popular. Despiertan pasiones colectivas, vehementes. Los olés acompañan al éxito del torero y del cantaor. Son casi los mismos públicos los de uno y otro arte. En el cantaor hay, frecuentemente, mucho del porte, del garbo, de la majeza del lidiador. Uno y otro nacen sobre todo en tierras meridionales, con horizonte de olivos y marismas. En el cantaor, como en el torero, hay el que es, más que nada, técnica, oficio y sabiduría, y el que es fundamentalmente inspiración, emoción y arrebató. Son muchos, en fin, los puntos de contacto entre el mozo que torea en un redondel y el que sobre un tablao canta”.

Según Carlos Clavería, el toreo, al que llama fiesta flamenca por excelencia, no sólo hizo popular el flamenquismo, sino que contaminó de lenguaje gitano las terminologías taurinas. Por otra parte, Ricardo Molina, mantiene la teoría de la irrepetibilidad de ambas artes, porque a su juicio cada copla cantada por el mismo cantaor, es siempre distinta, lo mismo que es irrepetible sin remedio una faena taurina. Junto a estas apreciaciones de semejanzas en diversos aspectos entre toreo y flamenco, existen en el puro terreno de la creación literaria, especialmente en la poesía, muchos y distintos ejemplos que identifican el mundo taurino y el flamenco, desde el siglo XVIII en adelante. No estando la música culta libre de tamaño influjo tauroflamenco: “Por ejemplo, en la obra de Joaquín Turina, donde se hermanan los ecos musicales de las corridas y la música flamenca, o en la misma *Carmen*, de Bizet, que, aunque de lejos, los funde en un común reflejo ambiental. Y, en los años cincuenta, el guitarrista granadino Manuel Cano ha creado una conferencia concierto, *El toro y sus suertes en la guitarra*, que abarca desde el nacimiento -ilustrado por una singular nana- de un toro imaginario llamado Pajarito, hasta su muerte en plaza. Tangos y tientos son utilizados en esta obra para la salida de la res al ruedo; alegrías, para los lances de saludo; taranta, bulerías, soleares y martinets se aplican respectivamente a la suerte de varas, banderillas y al toreo de muleta. La estocada, en fin, viene significada por el dramatismo del toque de siguiiriyas”.

A estas observaciones de Fernando Quiñones y José Blas Vega, hay que añadir otras de tipo histórico y ambiental: “La historia de las relaciones tauroflamencas se nos muestra del modo más abundante, pintoresco y variado desde el momento mismo en que las corridas y el arte flamenco adquieren cuerpo definitivo”. Más recientemente, Manolo Sanlúcar también ha creado un concierto de guitarra flamenca titulado “Tauromagia”, con toques dedicados a varias figuras del toreo.

Y volviendo a lo estudiado por Blas Vega y Quiñones, reseñemos asimismo la cantidad de artistas flamencos con nombres de ascendencia taurina: Diego El Picaor, El Cuadrillero, Toreri, Curro Puya, El Paquiro, Teresita Mazzantini,



El Gallo, El Puntillero, Curro Caireles, Pérez de Guzmán..., e igualmente la preponderancia del tema taurino, esencialmente la alusión a toreros y suertes, en las coplas flamencas antiguas.

Luego, los mismos autores hacen hincapié en los lugares de confluencia de toreros y flamencos: “Las ventas o colmaos, los tablaos y cafés de cante, y las plazas de toros, escriben, han sido y, aunque en mucha menor medida, siguen siendo, puntos habituales de confluencias tauroflamencas”, recordando la referencia que de las ventas hizo Julián Pemartín. Referencias que dicen: “Situadas en las afueras de las ciudades e instaladas, por lo general, en parajes especialmente gratos, se extienden a veces por jardines y glorietas, donde se levantan cenadores y quioscos dispuestos para la celebración de las juergas, sobre todo en los atardeceres estivales después de las corridas”.

Escenas abundantemente reflejadas en dibujos, grabados y pinturas de la época. Otro lugar de relación de toreros y flamencos fueron los mataderos públicos, y en cuanto a los cafés cantantes, Demófilo señaló que “los toreros hacen de ellos sus centros favoritos”. Algo que patentizan los siguientes viejos versos populares: “Esta noche voy a ir / al Café de Naranjeros, / donde van los cantaores / y los mejores toreros”.

Lo que demuestra la atracción del público por lo que ambas artes representan, una motivación que recogió el novelista Carlos Reyles, cuando describe un café cantante, dice: “los que habían sido presa de la magia del ruedo, sólo por excepción escapaban a la magia del tablao. Los dos embrujos crecían a compás de las exigencias emotivas del pueblo y se estimulaban mutuamente... Aquél público buscaba acaso en el tablao, aparte de la lírica penilla, el trasunto de las valentías de la plaza, y en la plaza la encarnación real de los desplantes soberbios y la majeza del tablao... La necesidad de adormecer las ansias del miedo entraba por mucho en el gusto de las gentes de coleta por el jolgorio y el arte de los Canarios, los Breva y los Chacones, que a su vez acendrabá el culto de la valentía y la blandura sentimental, no ya de los placeadores, sino de todo el pueblo andaluz”.

De esta asiduidad de los toreros y los aficionados a la tauromaquia a los cafés cantantes, procede el hecho de que muchos toreros, picadores y banderilleros fueran también en determinadas ocasiones empresarios de cafés cantantes, colmaos y tablaos flamencos, entre ellos Magritas, Guerrerito, Bernardo Hierro, Tomás Mazzantini, Farfán, Céntimo, Alvaradito, Gitanillo de Triana, Curro Romero... Y si en el sevillano Café del Burrero, llegaron a lidiarse becerros de casta, en las plazas de toros andaluzas se han celebrado festejos taurinos seguidos de actuaciones flamencas, en los tiempos más brillantes de Pepe Marchena, de quien es esta célebre frase: “Cantaores y toreros venimos a ser como de una misma familia. Son muchos los toreros que saben cantar, y raro será el cantaor a quien los toros no le gusten”.

Otro ángulo de la afinidad entre torero y flamenco, de suma importancia, es la protección del torero al arte flamenco, pues muchos espadas, aparte de celebrar con fiestas flamencas sus triunfos en los redondeles, incluso llevaban junto a sus cuadrillas a cantaores, algunos de ellos banderilleros, picadores y



puntilleros, en un deseo de facilitarles el medio de vida, por pura admiración o sencillamente por simpatía personal y amistad verdadera. Tampoco hay que olvidar la cantidad de uniones amorosas entre toreros y artistas flamencos, desde el legendario Tragabuches y La Nena hasta Óscar Cruz y María Rosa, y entre las que son célebres la de Fernando El Gallo con Gabriela Ortega, y la del hijo de ambos, Rafel El Gallo, con Pastora Imperio, o la de Paquirri con Isabel Pantoja. Y el más reciente de estos casamientos, el de Javier Conde con Estrella Morente.

Pasando a la práctica, “porque, como escribió José Carlos Luna, el torero es del pueblo, le acompañó siempre esa expresión de los sentimientos populares que se llama cante”, hay que reseñar, junto a la gran afición a lo flamenco de muchos de los toreros más famosos, de lo que es un ejemplo máximo Ignacio Sánchez Mejías, aquellos toreros que han sido realmente flamencos, que han cantado, bailado o tocado la guitarra, por ejemplo Tragabuches. Alternaba la torería con el contrabando, e intentó matar por ello a Pedro Romero, servidor de la justicia como visitador a poco de retirarse de los toros, y de quien había sido discípulo y subalterno. Después, en Ronda, mató a su amante la bailaora María La Nena por celos, huyendo a la serranía. Con tal motivo fue prendido por sospechas el torero cordobés Pachón, de quien respondió Romero con sus bienes y persona, liberándolo. Se cree que Tragabuches creó, inspirado por su crimen, la siguiente letra: “Una mujer fue la causa / de mi perdición primera, / que no hay ruina en el hombre / que por la mujer no venga”. Copla que posiblemente cantaría por toná.

Y a Tío José El Granaíno, banderillero en las más famosas cuadrillas, se le considera un gran cantaor y divulgador del estilo de cantiñas llamado caracoles, por lo que ocupa su lugar correspondiente en la historia del flamenco. Es el ejemplo más completo de lo tauroflamenco desde el punto de vista práctico.

Pero hay más. El Lavi, de nombre Manuel Díaz Cantoral. Cádiz, 1811-1858. Matador de toros gitano que cantó en público en algunas ocasiones. Manuel Hermosilla. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 1847-1918. Matador de toros que tuvo fama de buen cantaor y participaba con sus cantes en las reuniones. El Tortero. Sevilla, 1849-? Matador de toros que según J. Muñoz San Román, bailaba a petición insistente del público, en el café cantante sevillano de la plaza de los Carros. Agualimpia. Cádiz, siglos XIX-XX. De nombre Manuel Díaz. Este torero, nieto de El Lavi, al decir del cantaor Aurelio de Cádiz, ejecutaba con calidad los corridos o romances, las cantiñas y gilianas. El Pollo Rubio. Cádiz, 1869-México, 1907. De nombre José Espeleta Madrugón. Banderrillero. Hermano del cantaor Ignacio Espeleta. Excelente palmero y animador de fiestas flamencas, interpretaba con buen compás bulerías, cantiñas, gilianas, romances y soleares. Rodolfo Gaona. México, 1888-1975. Matador de toros que tocaba con frecuencia la guitarra en las reuniones flamencas. Juan Belmonte. Sevilla, 1892-1962. Matador de toros que era habitual en los ambientes flamencos y sufragador de grandes fiestas de cante. Cantaba con voz ronca pero con buen estilo y sentimiento, especialmente la siguiente soleá: “A mí me gusta esta serrana / porque la



encuentro a mi apaño. / Siempre me ha gustao a mí / remiendos del mismo paño". Según una sirvienta, cantó un fandango de Huelva por lo bajini, pocos momentos antes de suicidarse. El Almendro. Banderillero y puntillero, creó un estilo personal de fandango, por lo que tiene su capítulo correspondiente en los anales del flamenco. Juan Luis de la Rosa. Jerez de la Frontera (Cádiz), 1901-Barcelona, 1938. Matador de toros que según diversos aficionados y Manolo Caracol, era un apreciable intérprete del cante. Cagancho. Sevilla, 1903. Matador de toros perteneciente a una dinastía gitana de cantaores, que aunque con dificultosa voz cantaba en las reuniones flamencas, de las que fue asiduo, por soleares y tonás, y bailaba extraordinariamente por bulerías. Niño de la Palma. De nombre Cayetano Ordóñez. Ronda (Málaga), 1904-Madrid, 1961. Matador de toros que organizó sonadas fiestas flamencas, entre ellas una famosa, en 1928, para celebrar el bautizo de su primer hijo, en la que intervinieron Manuel Torre, El Gloria, Tomás Pavón, Curro de La Geroma, Mazaco, Pepe Pinto, Manolo de Huelva. Según testimonios escritos, este torero era un buen bailar, gracia que prodigaba en las reuniones con asiduidad. Fernando Domínguez. Valladolid, 1907-1976. Matador de toros, que según José María de Cossío y Antonio Díaz Cañabate, así como numerosos artistas flamencos, era un cualificado y expresivo intérprete del baile flamenco. Miguel El Bengala. banderrillero gitano de Sevilla, primo de Cagancho, suegro del guitarrista Pepe Habichuela, que fue un cantaor de calidad por los estilos de tonás, siguiiriyas, soleares y bulerías. Pacorro, Cádiz, 1909-?, de nombre Francisco Jiménez, novillero que con ronca voz, pero con gracia, interpretó con justeza alegrías, malagueñas y otros estilos. El Churri. Banderillero gaditano, de la familia flamenca de los Loros, que interpretaba distintos cantes. Gitanillo de Triana. Sevilla, 1915-Madrid, 1969. De nombre Rafael Vega de los Reyes. Matador de toros gitano, perteneciente a la familia flamenca de los Puya y casado con la hija de Pastora Imperio. Fue un excelente cantaor y bailar, además empresario del tablao madrileño El Duende. Manolete. Córdoba, 1917-Linares (Jaén), 1947. Matador de toros, muerto en la plaza de Linares, que fue un entusiasta del arte flamenco y en reuniones con artistas como Manolo Caracol, fiestas que incluso duraban semanas enteras, gustaba de interpretar los estilos propios de su tierra cordobesa. Juan de Dios Pareja Obregón. Sevilla, 1927. Matador de toros, ganadero de reses bravas y escritor y todo un consumado guitarrista.

Otros toreros famosos que gustan del arte flamenco y en ocasiones han cantado, son Pepe Luis Vázquez, Antonio Bienvenida, Gallito, Antoñete, Curro Romero, Andrés Vázquez y El Cordobés, así como los rejoneadores Ángel y Rafael Peralta, este último incluso ha grabado un disco de sevillanas. Por contrapartida, son muchos los artistas flamencos que han sido toreros, entre ellos Silverio, El Gordo, El Feo, Media Oreja, El Mellizo, El Águila, El Enano, Diego Antúnez, Manuel Ortega Fernández, Centeno, Rebujina, Aurelio de Cádiz, El Chileno, Pepe Marchena, El Flecha (padre e hijo), Pepe Ballesteros, Flores El Gaditano, El Príncipe Gitano, Tequila, El Tano, Carlos Cruz, El Taranto, La Guerrita, Soledad Miralles, Carmen Murillo, La Greca, y Lorenzo Aparicio, entre otros.



En cuanto al bailaor, Vicente Escudero, en su libro *Mi baile*, expone la teoría siguiente: “El estilo en el toreo tiene una auténtica solera flamenca, y han sido por lo general los toreros gitanos quienes mejor han sabido imprimirle esta calidad. El toreo tiene mucho de baile y no se crea que quiero hacer un chiste, ya que el baile español no es sólo movimiento; el flamenco está lleno de actitudes estéticas y no olvidemos que, en él, también se emplea la palabra desplante. A la zapatilla de un torero, cuando cita el toro, sólo le falta tener tacón. Un farol, es en realidad una vuelta quebrada del baile; el toreo por chicuelinas tiene mucho del careo en las sevillanas, y un molinete es una auténtica vuelta flamenca. Pero, sobre todo en la suerte de banderillas, cualquier observador podrá descubrir, en sus evoluciones y actitudes, mil cosas del baile. Yo mismo --sigue diciendo Vicente Escudero--, bailaba algo que no era en el fondo sino toreo de salón mezclado con la técnica flamenca. La Argentina hizo célebre su interpretación de la corrida...; creaba tal atmósfera taurina que parecía estar presenciando auténticas faenas de capa y muleta. Al toreo lo catalogo yo dentro del arte jondo. Toros y baile flamenco representan, pues, para mí, dos manifestaciones de un mismo arte de raza”.

Y como Escudero, C. Martel, también insiste en las mismas apreciaciones: “Estatismo y hieratismo son comunes a baile flamenco y a toreo... las expresiones del torero y del bailaor son dramáticas, y reflejan un equilibrio entre el valor y el temor”. Y Zugasti, en su obra *El bandolerismo andaluz*, nos habla de una bailaora que “detúvose bailando, y quitándose su pañolón de Manila, haciendo con él pintorescas e inimitables evoluciones que pudieran llamarse otras tantas suertes del toreo de la coquetería, acabó echándose a guisa de trapo de muleta, y después alejose risueña y veloz, figurando con su danza la carrera de un chulo que huye del toro”. Descripción que nos remonta a los bailes tauroflamencos de la escuela bolera, aparecidos posiblemente en el siglo XVII y que tuvieron después un agudizado desarrollo coreográfico.

Según el maestro Otero, fue María Cazuela una vieja bailarina callejera gitana de raza, quien hizo entre 1870 y 1878, en Sevilla, una parodia taurina del baile del vito, y La Palatina, la primera intérprete que lo realizó ante el público. Por otra parte, Francis Elliott, nos dice que en una academia sevillana, hacia 1822, vio bailar una danza llamada *La malagueña y el toro*. Muchas más referencias sobre esta tradición tauroflamenca podrían traerse a colación, pertenecientes a los siglos XVIII y XIX, pero quizá sea el hecho más ejemplar de todos la indumentaria de La Cuenca, bailaora que actuaba en los cafés cantantes vestida de torero, utilizando también en sus interpretaciones de diversos estilos capa, banderillas, muleta y estoque. Estos bailes de La Cuenca los continuó Salud Rodríguez, y después su discípulo El Estampío, que hizo famosa su versión del llamado baile del picaor. La influencia de lo taurino en el baile sigue vigente, con intérpretes acusados en este aspecto: El Gato, que en los años veinte remataba sus bailes con la simulación de media verónica; Juan Farina, que imitaba a El Estampío; Antonio, que montó uno de sus ballets flamencos titulado *La taberna del toro*, o Matilde Coral, Pepa Montes, Blanca del Rey y otras bailaoras actuales, que con su pañolón de seda bordado se recrean en algunos pasajes de sus bailes lanceando toreramente.



Manolo Caracol que, además de cantar más flamenco que nadie, era un gran aficionado a los toros y llevaba sangre en sus venas de los diestros gaditanos, Gaspar y Manuel Díaz "Lavi", y de la dinastía de los Ortega, mostrando al maestro Paco Camino, como toreaban sus antepasados. ARCHIVO DE LA CÁTEDRA



Y finalmente, qué decir de los toreros jondos, cuya estética se considera flamenca por su especial empaque y enjundia. Los llamados faraones del toreo, siguen teniendo una vigencia plena en la actualidad, en el panorama taurino de hoy, con ejemplo máximos en un Curro Romero incombustible, que a sus sesenta y tantos años de vez en vez se gusta, se escucha cantar por sus adentros y pone el vello de punta a los aficionados de solera, con sus mecidos lances o sus muletazos cual remates de soleá por su armonía y acompasamiento. Sin olvidar a Rafael de Paula, el toreo por siguiiriyas y tonás --como dicen los poetas que le glosan y veneran--, que está pendiente de esa temporada del adiós que su público espera y demanda, Sí, esa semejanza del toreo y el flamenco que hemos denominado tauroflamencología continúa viva y como antaño, cuando la familia gaditana Ortega era un emporio de cante, baile y toreo gitano, y tanta importancia tuvo en ese idealismo torero, o en ese quid divinun que señalara Ramón Pérez de Ayala, cifrado en algo inefable que nos empeñamos en llamar sabor, gracia, ángel, duende o misterio por ser en definitiva tan inefable.

Y para terminar esta conversación, recordemos la copla flamenca que a mi entender es la más bonita que existe para relacionar el toreo y el cante. Es esa copla que dice:

*En lo alto de la Sierra
Córdoba tiene un cortijo,
donde le dio Lagartijo
la primera lección al Guerra.*

5º SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA FLAMENCA



“Sara Salado”

Segundo premio de fotografía en blanco y negro. Autor: Klaus Handner, de Alemania



LA MUJER EN EL CANTE: LA CONQUISTA DEL ESPACIO ESCÉNICO

MERCEDES GARCÍA PLATA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

UNIVERSIDAD DE LA SORBONA - PARIS III

El Flamenco, lo sabemos, es un género musical, compuesto de bailes y de cantes, que nació a finales del siglo XVIII en la Baja Andalucía y sufrió todo un proceso de evolución en sus formas, a lo largo del XIX, y en su difusión durante el siglo XX. En su origen practicado en el seno de unas cuantas familias gitanas, el flamenco llegó a los escenarios de los cafés cantantes en la segunda mitad del XIX. Al pasar de la intimidad familiar al espectáculo público, la condición de los intérpretes cambió, se hicieron artistas profesionales y dejaron de ser exclusivamente gitanos, como Silverio Franconetti, sevillano de origen italiano, pionero de la difusión del flamenco en los cafés cantantes.

Estos datos históricos para recordar que, desde su comercialización en los cafés cantantes, el flamenco es una expresión cultural dicotómica. En su dimensión privada, es un producto cultural con un valor de uso para los que lo practican. En su dimensión pública, el flamenco tiene un valor de cambio, sometido a la ley de la oferta y la demanda, puesto que deja de ser un producto cultural para convertirse en objeto artístico-profesional. Estas dos facetas del flamenco no son antagónicas; interactúan la una con la otra y cohabitan desde hace más de siglo y medio. Como producto cultural de la comunidad gitano-andaluza, el ámbito familiar es el factor colectivo de su conservación y de su transmisión. Como objeto artístico-profesional, la personalidad de los intérpretes, cantaores y cantaoras, constituye el elemento individual de su evolución. Estas dos facetas son imprescindibles para tratar de analizar el papel de la mujer en el cante y mostrar cómo, a lo largo del proceso de evolución de la difusión del flamenco, llegó a conquistar el espacio escénico, o sea imponerse artísticamente como cantaora.

Antes de 1850, los intérpretes del flamenco no eran músicos profesionales y no solían ganarse la vida con el cante, sino con otro oficio como fue el caso



de Tío Luis el de la Juliana, catalogado como el más antiguo, que era aguador de profesión. Estos intérpretes solían practicar el cante, de manera informal, después del trabajo, en el marco de reuniones íntimas que podían desarrollarse en diferentes espacios. Uno de ellos era la vivienda, en particular la casa o el patio de vecinos, habitación de los barrios populares donde varias familias vivían compartiendo la cocina y el patio central, lo cual propiciaba las fiestas íntimas e informales. La taberna o la venta eran también espacios donde se practicaba el flamenco en aquella primitiva época y quizás fueran los más propicios para las reuniones de cante.

Todos estos espacios constituían el marco de la sociabilidad popular e informal en el siglo XIX y tenían características comunes. Privados o públicos, estos espacios cerrados implicaban un público regular: la familia, los amigos, los clientes de la taberna o la venta. Estos iniciados solía escuchar a los cantaores sin tener que pagar aunque pudiera haber excepciones ocasionales. En este caso, la actuación informal del intérprete podía ser obsequiada con algún dinero por uno de los concurrentes que generalmente no pertenecía al entorno social del cantaor.

No existen, salvo muy contadas excepciones, testimonios directos de cómo se representaba el flamenco en el marco de las reuniones y fiestas privadas. Pero podemos hacernos una idea de ello al observar el desarrollo de las fiestas flamencas en un marco privado en la actualidad ya que este tipo de manifestación ritual suele evolucionar poco.

El cante es la expresión predilecta del flamenco, posición peculiar que se debe a que la expresión lingüística se incorpore a la expresión musical; dicho de otro modo, al utilizar el lenguaje, el cante tiene el poder de trascender todos los demás elementos de la cultura flamenca, de transmitirlos y simbolizarlos.

En el entorno flamenco y la comunidad gitana en particular, el cante es tradicionalmente un asunto de hombres. Sólo algunas mujeres, generalmente intérpretes de talento excepcional, han logrado imponerse como cantaoras profesionales frente a los hombres que las presionan para que no canten sobre todo públicamente, es decir como artistas profesionales. Para explicar sus reservas alegan varias razones, aparentemente relacionadas con la estética.

El repertorio tradicional del flamenco se compone de cantes concebidos y cantados inicialmente por hombres para otros hombre, y eso desde la taberna de los orígenes a las peñas flamencas de la actualidad. Los hombre suelen proyectar en sus cantes la imagen fantasmagórica de la mujer que les atormenta, pero que paradójicamente los fascina desde un punto de vista erótico: la mujer seductora y tentadora tiene un poder atractivo mucho más sulfuroso y gozoso que la mujer reina del hogar. Las cantaoras interpretan, salvo contadas excepciones, el mismo repertorio que los cantaores, pero, para no ser ridículas invierten el género de los papeles (locutora/ interlocutor virtual). Los hombres, en particular los gitanos, consideran esa inversión como algo inestético en la mujer.

Otra de las objeciones masculinas está relacionada con la gestualidad de los cantes, en particular los dramáticos. Sus gestos característicos —cara descompuesta, boca abierta, manos tendidas o puños cerrados— sirve para mate-



rializar la dificultad de interpretación. Por otra parte, esta gestualidad, que forma parte de la actuación del cantaor, escenifica el contenido dramático del cante que está interpretando en todos los sentidos de la palabra. Por ello los flamencos utilizan las expresiones “pelear con el cante”, “ponerse feo” para caracterizar el semblante de dolor típico de la interpretación de los cantes dramáticos, también considerados como los más varoniles del repertorio. Los flamencos opinan que esta estética del dolor típica del cante no conviene a las mujeres; por eso admiten con más facilidad a las cantaoras cuando interpretan el repertorio festero cuya gestualidad se considera como menos viril ya que requiere menos tensión e intensidad dramática.

En realidad, estas alegaciones remiten a un contexto socio-cultural de dominación masculina. Dicho de otro modo, los hombres admiten difícilmente las incursiones de la mujer en un campo que consideran como suyo:

el cante, expresión predilecta del flamenco, como ya hemos dicho. Esta especificidad y superioridad del cante en el seno de la trilogía expresiva flamenca simboliza la supremacía social del hombre sobre la mujer, sobre todo en la comunidad de los gitanos flamencos.

El baile en el que el cuerpo se utiliza por su función estética es la expresión flamenca reservada a la mujer y en el marco ritual de la fiesta es donde se le permite dar rienda suelta para interpretar el papel de seductora.

En las fiestas flamencas, el baile, realizado en breves secuencias, debe revelar la verdadera personalidad y sobre todo la feminidad de la bailaora. Los movimientos de los brazos, las manos, el busto, las ondulaciones del cuerpo y las caderas, al exaltar la sensualidad, escenifican efectivamente un juego de seducción y una buena bailaora debe poder seducir a quien se le antoje.

En las fiestas familiares de la comunidad de los gitanos flamencos, que reúnen hombres y mujeres, jóvenes y mayores, la primera parte de la velada está dedicada a los cantes y bailes festeros entre los cuales la rítmica bulería es el representante por antonomasia.

La forma ritual de esta primera parte de la fiesta incluye una división sexual de los papeles. Empiezan a formarse círculos de participantes —al principio mujeres a las que poco a poco se unirán los hombres— que ejecutan palmas y jaleo, acompañamientos del cante y del baile. La bailaora sale del círculo de



Pilar López recibiendo el premio Compás del Cante 1988



participantes para realizar su actuación en el espacio central; los hombres que la acompañan cada uno a su vez con su cante, se encuentran relegados en la periferia. Una vez acabado su baile, la bailaora vuelve a la periferia del círculo para dejarle el espacio central a otra que le sucederá dándose una vueltecita por bulería. Ésta, a su vez, volverá a transmitir el relevo y así, durante parte de la noche.

En este escenario festivo, la mujer con su baile asume el papel principal y por lo tanto es la reina de la primera parte de la velada. Sin embargo, en las reuniones de cante que tienen lugar en la segunda parte de la velada de las fiestas familiares, o entre amigos en las peñas flamencas, el hombre y el cante recobran sus derechos y su protagonismo, del mismo modo que la bulería festera, rítmica y bailable cede el paso a la bulería por soleá (también llamada bulería *pa'escuchá* o bulería al golpe), la soleá, las seguiriyas, martinetes... o sea a los cantes dramáticos del repertorio.

Esta división sexual de la expresión flamenca, el cante para los hombres y el baile para las mujeres, que existe en la dimensión privada del flamenco se trasladó al escenario cuando empezó a representarse el flamenco en los cafés cantantes.

Los cafés cantantes, traducción literal de la apelación francesa muy en boga en su tiempo, eran establecimientos en los que los clientes consumían bebidas a la vez que presenciaban actuaciones musicales. Se desarrollaron en Andalucía y en el resto de España, siguiendo la moda europea de los cafés conciertos, en la segunda mitad del siglo XIX.

Los cafés cantantes contribuyeron a la profesionalización artística del flamenco y se convirtieron en su espacio predilecto de difusión hasta el primer cuarto del siglo XX, sacándolo de la taberna y de la marginalidad sociocultural. En efecto, a esos cafés iba tanto el jornalero como el señorito; o sea que el público era social y étnicamente diverso, puesto que estaban repartidos por la geografía española aunque los más famosos se encontraran en Sevilla (Café de Silverio y el Café El Burrero) y en Madrid.

Los cafés cantantes no sólo proponían espectáculos flamencos a sus clientes, sino también cantos y bailes folklóricos andaluces, que entonces se denominaban "bailes del país", como el jaleo o el fandango, y también los bailes de la escuela bolera.

Las actuaciones en los cafés cantantes solían organizarse del siguiente modo: en la primera parte de la velada se daba la función reservada al baile y en la segunda, la del cante. Una vez acabado el espectáculo, la fiesta, o sea las actuaciones privadas que los dueños del local organizaban para las clases pudientes, solía seguir en los reservados. El carácter privativo de esas fiestas de reservados desataban la fantasía acerca de lo que en ellas podía ocurrir, fantasía que participó a relacionar el flamenco con el erotismo, como lo muestra la novela de Pierre Louÿs, *La mujer y el pelele*, cuya protagonista, Concha Pérez baila desnuda para un grupo de extranjeros, en una de esas fiestas privadas.

Los cafés cantantes también fueron considerados como un espacio de placer reservado a los hombres: la clientela era esencialmente masculina cuando las



mujeres, artistas y personal del local, trabajaban para su satisfacción sensual, incluso carnal. De hecho, los cafés solían tener mala fama desde el punto de vista de las conveniencias morales. Esto explica que las mujeres que solían ir a los cafés no pertenecieran a la alta sociedad, burguesía y aristocracia, sino a las clases populares: cigarreras, modistillas, dependientas o criadas. Algunos cafés se vinculaban incluso con la prostitución clandestina: camareras, que podían ser de alterne, o prostitutas a las que se traían de los prostíbulos vecinos durante las fiestas privadas. En Sevilla, era público y notorio que El Burrero, dueño del café del mismo nombre, no se andaba con escrúpulos para que su negocio prosperara tolerando, incluso fomentando la prostitución en su establecimiento.

Por otra parte, la naturaleza misma del espectáculo, el baile en general y el flamenco en particular, que escenifica el cuerpo de la mujer en su aspecto seductor y voluptuoso, es un elemento que, al igual que la prostitución, participó de la erotización de la diversión. Los espectadores se deleitaban viendo bailar a las mujeres y lo expresaban alegre y alborotadamente. Entre el público del cafés, los señoritos, ya fueran aristócratas o burgueses, sentían fascinación por esas mujeres que los seducían con su baile y las artistas, generalmente procedentes de las clases populares, les parecían más libres y desvergonzadas. Por ello, no es de extrañar que algunos quisieran continuar esa relación, y más su afinidad, durante las fiestas de *reservaos*, como los muestran los ejemplos sacados de la literatura, entre ellos *El mundo es así* de P. Baroja que hace un retrato poco halagüeño de la bailaora Concha la Coquera, cuyas habilidades artísticas explotaron un marido truhán y un señorito de Jerez. Este tipo de relación entre bailarina/bailaora y señorito también podía acabar mal y ser noticia en la sección de sucesos. Por ejemplo, el artículo "Claveles rojos", de J. G. Onliveros, publicado en Nuevo Mundo el 10 de julio de 1901, da parte de la muerte de la bailaora, apodada la Pitiminí, asesinada en el escenario por un señorito al que había rechazado.

Esta relación entre la erotización de la diversión, la prostitución y los cafés cantantes es la responsable de la mala fama que tuvieron las artistas de estos establecimientos. A pesar de ello, el escenario del café ofreció una oportunidad a las intérpretes de excepción como Merced La Serneta o Concha la Peñaranda, las cuales empezaron a forjarse nombre propio como cantaoras al igual que las figuras masculinas. Sin embargo, la reputación social de esas mujeres pioneras se vio a veces manchada, como lo atestigua la copla que le sacaron a la cantaora Concha la Peñaranda, que cantaba en el café Burrero allá por los años 1880:

Dicen que la Peñaranda
La que canta en el café
Ha perdido la vergüenza
Siendo tan mujer de bien.

La libertad profesional que habían conseguido las mujeres en el escenario solía ser asociada a una libertad moral por el entorno de origen (los flamencos)



y la sociedad burguesa dominante.

La escena de los cafés cantantes del XIX, que mantenía a la mujer en su papel de bailaora o que estigmatizaba a las que se atrevían a aventurarse en el campo masculino del cante, no estaba aún preparada para permitir que se produjera una verdadera evolución del estatus de la cantaora. Sin embargo, a principios del siglo XX, cuando la difusión del flamenco estaba en un período transitorio, saliendo del marco del café cantante para llegar a los escenarios de los teatros, una joven cantaora llegó a imponerse, por su excepcional talento, entre los cantaores. Esta joven intérprete no es otra que Pastora Pavón, alias la Niña de los Peines, quien va a sentar definitivamente el papel de la mujer como figura del cante durante su carrera artística que se desarrolló en la primera mitad del siglo XX.

La tradición oral del flamenco conserva más nombres de cantaoras famosas anteriores a Pastora Pavón, como María Borrico o Merced la Serneta, todas ellas creadoras de las que se supone que marcaron el cante de su impronta, puesto que su nombre va asociado a un cante: *soleá de la Serneta, seguiriya de cambio de María Borrico*. Sin embargo, aquellas mujeres, al haber sido intérpretes en la intimidad del flamenco o en los albores de la etapa de los cafés cantantes, no dejaron testimonio literario o sonoro.

Pastora Pavón nació en Sevilla en 1890 en el seno de una familia de gitanos fragüeros, oriunda del sevillano pueblo de El Arahál. El cante era una tradición en la familia Pavón, tradición que Pastora siguió cuando empezó a cantar, siendo entonces una niña, junto a su hermano Tomás, en las tabernas del barrio sevillano donde vivían (La Alameda de Hércules). Acompañada por su madre, como agente artístico, la niña Pastora, con sólo unos diez añitos de edad, hizo su debut profesional en el famoso café cantante de la calle Montera de Madrid, el Café Brillante. Su corta edad — pues tenía un permiso especial para actuar en público —, así como la presencia de su madre y sus hermanos, preservaron su reputación social quedando en la memoria del público únicamente su talento de niña prodigio. Este mismo público le ofreció su nombre artístico, la Niña de los Peines, al plebiscitar un cante por tientos/ tangos que la niña cantaba de maravilla y decía :

Péinate tú con mis peines,
que mis peines son de azúcar,
quien con mis peines se peina,
hasta los dedos se chupa

Péinate tú con mis peines,
mis peines son de canela,
la gachí que se peina con mis peines,
canela lleva de veras.

Una vez adulta, Pastora se negó a grabar, a pesar de las reiteradas peticiones, esos tientos/ tangos que habían contribuido a su fama de niña prodigio, como si hubiera querido hacer borrón y cuenta nueva con este pasado para



forjarse nombre propio como cantaora. En efecto, si la niña cantaba bien las bulerías, los tangos y las soleás, la mujer tenía aún más talento y con un repertorio tan amplio y tan completo que fue considerada como cantaora larga y completa, calidad suprema de un intérprete del flamenco que se suele atribuir a los hombres. Entre 1908 y 1950, Pastora Pavón grabó la cantidad impresionante de 258 cantes en todos los palos y estilos del flamenco. En la discografía flamenca, sólo Antonio Mairena y Camarón de la Isla pueden rivalizar con ella en número y variedad de cantes grabados.

El talento interpretativo de Pastora lo inmortalizó Federico García Lorca al presentarla como arquetipo del duende en su famosa conferencia, *Teoría y juego del duende*, de 1933. Admirada no sólo por el poeta, sino por el músico y compositor andaluz, Manuel de Falla, Pastora formó parte del jurado del Concurso de cante que organizaron en Granada en 1922. Si su talento inspiró a los poetas, su belleza quedó re-



Pastora Pavón

tratada por los pintores Julio Romero de Torres e Ignacio Zuloaga.

Desde el punto de vista de su itinerario artístico, Pastora Pavón actuó en todos los espacios de difusión que marcaron la evolución del arte flamenco a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Debutó como niña en los cafés cantantes de finales del XIX, se hizo cantaora en los escenarios de los teatros (Teatro San Fernando de Sevilla, Teatro Imperial de Madrid) en la década de 1910 y se consagró figura del cante con los espectáculos de Ópera flamenca de los años 1920/1930, que se daban en las plazas de toros de la geografía española. Estos espectáculos estaban a cargo de un elenco de artistas encabezado por una figura del cante y el nombre de Pastora Pavón fue cabeza de cartel durante más de dos décadas.

La voz de estaño fundido de Pastora Pavón, como bien dijo Lorca, que recorre medio siglo de discografía flamenca, desde los primeros cilindros de cera al microsurco, representa un legado inestimable para la posteridad del flamenco. De hecho, ha sido declarada Bien de Interés Cultural y Patrimonio de Andalucía por el gobierno autónomo andaluz que a través de la Consejería de Cultura y del Centro Andaluz de Flamenco ha editado la obra completa remasterizada de la cantaora.

En lo que concierne a las cualidades de intérprete y la carrera artística, Pastora Pavón no tiene nada que envidiarle a otra gran figura del flamenco, con quien compartió cartel, Antonio Chacón. Cuando éste murió en 1929, siguiéndole a los pocos años, el lunático y genial cantaor, Manuel Torre, Pastora se quedó sola como conocedora completísima del cante hasta que emergió, años más tarde, una nueva generación de cantaores encabezada por Antonio Mairena.



Mediante el ejemplo de Pastora Pavón, se constata que la afirmación de la mujer como figura artística del cante se produce gracias a la conjunción de dos factores que no se habían reunido antes de principios del siglo XX : una cantaora excepcional y una amplia difusión del flamenco, por los espacios y los medios, que acabó de sacar el flamenco de la estigmatización social.

Las cantaoras de la segunda mitad del siglo XX hasta hoy día se han beneficiado del camino trazado por Pastora Pavón. Por eso, no es aventurado suponer que, cuando una cantaora se sube al escenario, mide, aunque sea inconscientemente, el camino recorrido por sus antecesoras y lo que les costó para imponerse frente a los hombres y legitimar la condición artística de cantaora. Para una cantaora que se sube al escenario el reto es doble : debe, con su actuación, satisfacer y responder a su público, como cualquier otro intérprete, pero debe también honrar orgullosamente la condición de cantaora que, a duras penas, conquistaron otras mujeres a lo largo de la historia del flamenco.

DISCOGRAFÍA

Niña de los Peines: Patrimonio de Andalucía. Junta de Andalucía (Consejería de Cultura), 2004: 13 CD + CD-i.

Carmen Linares en antología — La mujer en el cante — 2 cd, Polygram Ibérica, 1996

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, Mercedes, *Le flamenco contemporain, entre évolution et tradition : Camarón de la Isla (1969-1992)*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de M. Le professeur S. SALAÜN, Université de Paris III, janvier 2000.

GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, Mercedes, « Culture populaire et loisir citadin : les cafés cantantes de 1850 à 1900 », in *Du loisir aux loisirs (XVIIIe – XXe siècles)*, études coordonnées par S. SALAÜN et F. ETIENVRE, publication du CREC, collection « Les travaux du CREC en ligne » n° 2, ISSN 1773 0023, <http://crec.univ-paris3.fr>, février 2006, p. 110-126.

La Caña, Revista de Flamenco, n° 22, 1998: Las grandes cantaoras.

PASQUALINO, Caterina, *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS Éditions, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998.

PASQUALINO, Caterina "Femme, danse, société chez les Gitans d'Andalousie", *Études et Essais, L'Homme*, 148, 1998, pp. 99-118.

Fernando el de Triana, *Arte y Artistas flamencos*, Madrid, Imp. Helénica, 1935, 4a edición : Córdoba, Demófilo, 1979, 5a edición: Sevilla, 1987.



LA MÚSICA PARA GUITARRA EN LA GENERACIÓN DEL 27. LA HERENCIA DE MANUEL DE FALLA

RAFAEL CATALÁ

GITARRISTA CLÁSICO. COMPOSITOR. MUSICÓLOGO
(VALENCIA – AUSTRIA)

En mi colección de música para guitarra, que debido a su amplitud va a estar dividida en varios volúmenes, he llevado a cabo la recuperación y revisión en profundidad de obras, cuya contribución al repertorio del instrumento ha sido de excepcional importancia y aún hoy día son, inexplicablemente, muy poco conocidas.

Estas obras fueron escritas durante un periodo tumultuoso de la historia de España por compositores que en parte se agruparon bajo la denominación de *Generación del 27*, levitando bajo el magisterio de Manuel de Falla y el de la llamada *Generación de los Maestros* (Conrado del Campo, Oscar Esplá, Jesús Guridi, Joaquín Turina, Julio Gómez).

Dichos compositores, que posteriormente trataré más detenidamente, así como otros compositores contemporáneos suyos que no fueron incluidos en el grupo generacional, han escrito obras para guitarra de una importancia enorme, donde las exigencias armónicas, rítmicas y de forma, y como consecuencia también las técnicas, llevan al instrumento a territorios poco explorados y decisivos para su desarrollo posterior.

Así mismo, los parámetros rítmicos y armónicos que rigen la música española (basados en el folklore andaluz, la jota, el que podríamos llamar elemento castizo y el mediterráneo) son incluidos en sus obras integrados en estructuras formales más amplias.

De esta manera, estos elementos no serán usados como tantas veces únicamente de manera superficial, sino, como ya lo hiciera Falla, partiendo de un conocimiento serio de las fuentes donde nacieron.

Muchas obras para guitarra fueron escritas en esta época por compositores no guitarristas, de ahí su relevancia histórica, con exigencias compositivas que no eran solamente de tipo idiomático, lo cual ha sido siempre una condición



sine qua non para el desarrollo de las posibilidades armónicas y técnicas de los instrumentos a lo largo de la historia.

Para describir más detalladamente la época que nos ocupa, los acontecimientos musicales más sobresalientes que tuvieron lugar así como su reflejo en el desarrollo de la guitarra incluiré en esta edición el prólogo que escribí para mi CD *Generación 27*, (EOS Records, versión en español), donde grabé varias de las obras que aquí aparecen y en el cual describo más detalladamente estos factores.

Más adelante haré referencia a los compositores y las obras, analizándolas más de cerca en sus aspectos más interesantes.

España : La Generación del 27

Existen épocas en la historia del arte y la cultura de cada país que parecen hechizadas : marcadas por circunstancias socio-políticas tumultuosas que se reflejan en una prolífica producción artística con algunas obras de gran calibre, desaparecen más tarde en un limbo apenas insinuado, peligroso de conjurar.

Qué ha sido de esas obras, del talante que rigió una generación desde principios del siglo XX hasta la guerra civil española? Es a partir de los años ochenta cuando se concreta la necesidad de saber más acerca de este tiempo y aparecen estudios serios acerca del tema. Desde entonces han ido saliendo a la luz obras, compositores, circunstancias sociales que como artista y persona de la cultura me interesan en sobremanera.

Y dentro del arte, como músico he querido ocuparme de los compositores que con su trabajo intentaban superar el romanticismo, como asignatura pendiente en España (cómo podía haber existido el fenómeno romántico en España, si ella misma constituía su elemento exótico?; cómo, si la proverbial sordera de la Generación del 98 no permitía una base literaria eficiente?) e integrarse en las corrientes culturales y artísticas europeas.

El panorama musical hasta 1939. La herencia de Falla.

España y la música durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) en los años 20, cuya unidad con la intelectualidad de la época se refleja en la *Revista de Occidente*, fundada por Ortega y Gasset, ya desde su inicio en Julio de 1923.

Ya antes, bajo los continuos cambios de gobierno durante el reinado de Alfonso XIII previos a la dictadura de Primo de Rivera, que reflejaban la inquietud social existente, era evidente el cambio de actitud en el ámbito cultural y artístico, reflejado en la fundación en 1915 de la Sociedad Nacional de Música (fecha importante: Falla vuelve de París en 1914 y con él el impulso definitivo al espíritu renovador en ciernes), cuyo secretario y factótum era Adolfo Salazar y en el comité artístico estaban Falla, Turina, Amadeo Vives y Perez Casas: uno de los organismos más trascendentales del momento con un impresionante número de estrenos de obras de la mayoría de compositores españoles contemporáneos: Esplá, Guridi, Conrado del Campo, Falla, Turina,



Nogués, Usandizaga, P. Valls, Arriola... y de los trabajos de los compositores europeos más significativos: Bartok, Strawinsky, Debussy, Faure, Kodaly, Ravel, Schmidt, Strauss, etc;

En Barcelona se desarrollaba una tendencia parecida (su nacionalismo en la expresión artística tiene caracteres propios, aún muy arraigados en el siglo XIX) desde la Associació de Música de Cambra, fundada en 1913 : su concierto dedicado a Schönberg el 25.4.1925, es indicativo de que en Cataluña la escuela atonal de Viena iba a ganar más adeptos que en el resto de España.

España y la música a partir del 1931 con la segunda república, cuando la Generación del 27 ya había nacido: euforias, actitudes rebeldes, discusiones respecto a las tendencias artísticas de entonces en el marco de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

A la generación literaria, nacida en 1927 a raíz de la conmemoración de los 300 años de la muerte de Luis de Góngora (por este motivo escribe Dámaso Alonso el Análisis crítico de las *Soledades* de Góngora; Gerardo Diego, el más destacado poeta-músico junto a Lorca, escribe su *Antología de Góngora*; Luis Cernuda escribe su *Perfil del aire*; García Lorca su *Libro de Canciones*, Mariana Pineda) se une la musical: Falla escribe para el acto fundacional su *Soneto a Córdoba*, Oscar Esplá su *Soledad*, para canto y orquesta, Fernando Remacha su *Homenaje a Góngora*.

Ellos, Falla y Esplá serán, junto a Conrado del Campo, Jesús Guridi, Joaquín Turina, Julio Gómez y Felipe Pedrell, el mentor de muchos de ellos, quienes formarán parte de lo que se denominará la *Generación de los Maestros*, a mi modo de ver una definición artificial pero que puede ayudar bien a definir las fuentes en las que bebieron los músicos españoles de la época, cimentando el espíritu regeneracionista que les fue transmitido.

Es en cambio más tarde, en 1930 en la Residencia de Estudiantes, cuando la Generación Musical toma una forma concreta y definida como tal al publicar Gustavo Pittaluga en la *Gaceta Literaria* el "Manifiesto del Grupo", refiriéndose al grupo de Madrid, o de los ocho (Gustavo Pittaluga, Ernesto y Rodolfo Halfter, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse, Fernando Remacha, Juan José Mantecón), al que se añadiría el de Barcelona, citado siempre con un número fluctuante de miembros (Robert Gerhard, Agustí Grau, Frederic Mompou, Eduard Toldrà, Baltasar Samper, Manuel Blancafort, Lamotte de Griñón).

En este sentido hay que decir que la inclusión de compositores en una determinada corriente artística es históricamente aclaratorio pero puede ser muy incompleta: dónde situar a Eduardo López Chávarri, quizás en la generación de los Maestros ?; dónde colocar a Manuel Palau, Rafael Rodríguez Albert, Vicente Asencio, Joaquín Rodrigo (todos ellos valencianos, con obras muy importantes escritas para guitarra que, a excepción de las de Rodrigo, apenas se conocen), José M. Franco, incluso Xavier Montsalvatge o Joaquín Homs (a quien pude conocer personalmente), que por su longevidad tuvo tiempo de (sobre)vivir esas Generaciones e incorporarse a nuevas tendencias como alumno de Gerhard, el único de los dos grupos que refleja en su producción artística evidentes influencias centroeuropeas y hace de puente entre los dos ámbitos culturales ?.



El maestro Manuel de Falla

La pintura de Dalí se convierte en uno de los puntales del surrealismo, estrecha aún más los lazos con Francia; Luis Buñuel aúna tendencias y será pionero en el arte cinematográfico: es en 1927 cuando rueda *Un chien andalou*, con la estrecha colaboración de Salvador Dalí; también será Gustavo Pittaluga, un músico de esta generación, el que más tarde en 1948, en el exilio mexicano, compone las bandas sonoras de otras obras de Buñuel (*Viridiana*, *Los olvidados*, *Subida al cielo*).

Es también en 1927 cuando aparece la *Gaceta Literaria*, que se ocupa del arte más vanguardista, cuando Esplá escribe *Don Quijote velando armas*, Turina su *Canto a Sevilla*; un año antes, el 5 de noviembre de 1926, se estrenó en Barcelona el *Concerto* para clave y cinco instrumentos de Falla bajo la dirección de Pablo Casals, obra básica y representativa de la evolución desde el impresionismo hacia el neoclasicismo que experimentaba la

música española a partir del impulso que provenía, sobre todo, de Stravinsky: él mismo dirigió *Petruschka* en Madrid en 1921, Falla compone entre 1919 y 1923 el *Retablo de Maese Pedro* y dos años más tarde, en 1925, se estrena, también en Barcelona, su obra *Psyché*.

En esta época se puede confirmar la superación del Nacionalismo decimonónico en España, cuyos elementos de carácter castizo y andaluz (más la Jota y el elemento mediterráneo, este último más difícil de definir y centrado en Cataluña y Valencia), sin ser rechazados en muchos casos, pasan a integrarse en estructuras armónicas abiertas que coinciden con el impresionismo francés: estructuras modales, escalas pentatónicas, importancia concedida al color.

La música española aspira con ello a un carácter universal que le libere de los clichés impuestos por la corriente romántica, sin renunciar en cambio a los elementos folklóricos que tan bien la definen y que, sobre todo desde Falla, están en continua evolución.

A pesar de los evidentes lazos con París del movimiento cultural e intelectual español, la polaridad Francia – Centroeuropa será también tematizada: la Estética de la Forma (París) en contraposición con la Estética del Contenido (Austria, Alemania).

A partir del wagnerismo patente de Pedrell y que fue importante sobre todo en Catalunya, o de la tendencia neoromántica en Conrado del Campo, ya en 1914 existía en España una confrontación entre la actitud progermánica asociada a una mentalidad conservadora, por un lado (cuya cabeza visible



era Rogelio Villar en el campo de la crítica), y la liberal a favor de París, más europeísta, por otro (con Adolfo Salazar al frente).

En el “Manifiesto del Grupo” publicado por Pittaluga ya es definitiva la actitud antiromántica de los músicos de la Generación, que por ende se califica de antigermánica (“...Musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin golpes de destino, sin física, sin metafísica: cuando un músico se pone a hacer metafísica, echaos a temblar...”), lo cual quisiera precisar mejor : Wagner tuvo efecto focalizador de una tendencia, pero Mahler, Strauss, Schönberg, Berg, eran austríacos (también lo eran Viktor Ullmann, muerto en el campo de concentración de Theresienstadt; Egon Wellesz, que emigró a Inglaterra; Erich Korngold, que se quedó en América, igual que Ernst Krenek; Alfred Uhl, etc: un estudio más detenido acerca del paralelismo entre la Generación del 27 española y estos compositores sería muy interesante y revelador).

A mi modo de ver, la inherencia del realismo a la mentalidad española tiene mucho que ver con estas frases de Pittaluga, duras y muy polémicas, pero que revelan el conflicto entre la actitud “románica”, profundamente ibérica, y la “barroca”, para ser expresado de forma más visual, arquitectónica, que domina centroeuropa.

Este carácter lo define muy bien Ortega y Gasset (cuya formación intelectual la obtuvo en parte en Alemania) al referirse al cuadro de Murillo con la Santísima Trinidad y la olla grasienta y sucia en un recodo...

Es curioso además el trato que les merecen a los miembros de la Generación Schönberg y sus contemporáneos, que quedan excluidos de estos ataques pese a ser el resultado lógico de la tradición musical centroeuropea.

La música en España, durante la guerra civil, a partir de 1936 hasta 1939: toma de partido por el bando republicano de muchos de los compositores de la generación como se refleja en la Revista *Música* desde enero a Junio de 1938 (y en cuyas páginas hay que aceptar la manipulación que se ejerce sobre la música en favor de la causa republicana y del “glorioso advenimiento de la república”); toma de posiciones políticas más o menos neutrales por parte de otros compositores, huída con sus archivos musicológicos hacia los últimos reductos republicanos de algunos de los estudiosos más eminentes (Eduardo Martínez Torner, Jesús Gal y Bay, Adolfo Salazar), ejecución de García Lorca en el 36, pocos meses más tarde la de José Antonio Martínez Palacios (un artículo suyo sobre la música sefardí publicado en *Burgos gráfico* fue interpretado por el gobierno militar nacional de la zona como escrito en clave (!), incitando a la subversión...); el exilio...Julián Bautista, Gustavo Pittaluga y Jaime Pahissa a Argentina; Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter, Rosa García Ascot y su marido, Jesús Bal y Gay, a México; Vicente Salas Viu a Chile; Salvador Bacarisse a Francia, Roberto Gerhard a Inglaterra...

Vamos a abrir la Caja de Pandora.

La guitarra en la Generación del 27.

La guitarra y España, España y la guitarra. Como instrumento íntimamente ligado al folklore, reflejo desde sus orígenes en forma de vihuela de una evolución



que parte de los orígenes mismos de la polifonía, celebra su puesta de largo como guitarra barroca, entra en el periodo clásico ya olvidada por los grandes compositores, toma su forma definitiva en el siglo XIX experimentando un virtuosismo sin precedentes, aunque condenada al exotismo y encerrada en sí misma, y llega al siglo XX luchando por ser aceptada como instrumento de concierto.

Lo cierto es que la evolución de la guitarra en el primer tercio del siglo XX en España se integra en el desarrollo de la situación musical del país como nunca lo había hecho: por primera vez escribirán para el instrumento compositores que no son guitarristas, con exigencias musicales, armónicas e interpretativas que se reflejan en el desarrollo de los recursos técnicos del instrumento.

Al mismo tiempo, la guitarra no ha dejado de ser el instrumento donde mejor se refleja el folklore de lo español, a veces con tópicos que justamente bajo el espíritu regeneracionista de la Generación de los Maestros se intentan desmitificar.

En el s.XIX la situación de la guitarra en España era la siguiente: Sor y Aguado representaban la antítesis al virtuosismo italiano, influenciado fuertemente por el violín y liderado por Giuliani, Carulli, Legnani, Zani de Ferranti, pero por otra parte existían otros guitarristas como Luis López Muñoz, F. Gómez Parreño, Miguel Carnicer, José M. de Ciebra que sí seguían, y de qué manera, la corriente virtuosa, componiendo obras para la guitarra cuyo nivel de exigencias técnicas ha sido apenas superado.

La guitarra se centra luego en Barcelona a través de Buenaventura Basols, José Brocá, José Costa y Hugas (quien ya explícitamente, también como seguidor de la escuela de Sor, arremete decididamente contra el virtuosismo imperante) llegando hasta F. Tárrega, reflejo del Alhambrismo que iba a ser la respuesta a los excesos de la filigrana y al mismo tiempo fundamento del tópico español, cuyos principales elementos iban a tener que ser redefinidos más avanzado el s.XX: segundas aumentadas que confieren un carácter pseudoflamenco, pero sin ser integradas en la cadencia andaluza; acordes de quinta, que insinúan formas modales que sin embargo no se desarrollan; figuras rítmicas como tresillos repartidas a menudo en compases de 3/4, pero que no son reflejo de los doce tiempos en que se dividen los principales palos flamencos; división temática en dos partes mayor – menor, etc.

El carácter flamenco realmente patente, aunque claramente estilizado en la guitarra de concierto, que parte de Julián Arcas y sigue con Juan Parga y José Rojo, será representado ya en el siglo XX con la continuación de la figura del guitarrista-compositor como Angel Barrios, Celedonio Romero, Manuel Cano, una figura que en el ámbito concertístico de la guitarra iba a desaparecer: la ampliación del repertorio para guitarra corresponderá a compositores integrados en el mundo sinfónico y de cámara, quienes integraran esos elementos del folklore en estructuras armónicas mucho más evolucionadas.

Por otra parte el desarrollo de la guitarra flamenca ha estado siempre ligado, aún hoy, al cante. Y precisamente esa labor instrumental de acompañamiento, tan básica para el conocimiento de las tramas rítmicas y armónicas que rigen el cante jondo, ha provocado reticencias y polémicas prácticamente hasta los años 1960 – 70, a la hora de ser aceptada como instrumento solista y de concierto.



Hemos llegado pues al momento donde surge para la guitarra, por fin, la necesidad de la colaboración entre intérprete y compositor: las figuras de Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza, Miguel Llobet y Emilio Pujol, también Narciso Yepes, adquieren un papel primordial a la hora de revelar los secretos del instrumento a los que quieren escribir para ella y lo que es aún más importante: de ellos dependerá el desarrollo estilístico y técnico de la guitarra en base a las obras que sean escritas. A fin de cuentas, es el criterio del intérprete el que decide en última instancia el estrenar una obra o no, el integrarla en su repertorio.

En relación directa con la Generación del 27, la figura de Regino Sainz de la Maza tiene una especial importancia, ya que su integración en el mundo intelectual de la época hizo que muchas de las obras escritas por los compositores de la generación estuvieran dedicadas a él, publicándose en la Unión Musical Española.

La estrecha amistad de Regino con F. García Lorca (a él le dedicó dos poemas en 1923, uno de ellos es el titulado *Adivinanza de la guitarra*, con la bellísima comparación a un Polifemo de oro, escrito en la Granja de Henar, el conocido café de Madrid donde se reunían los intelectuales de la época), S. Dalí, Gerardo Diego y tantos otros, es fiel reflejo del espíritu abierto y de colaboración entre las diferentes artes que existía.

La repercusión en el mercado internacional de las obras publicadas por la UME en cambio era muy limitada, apenas existía distribución fuera de España.

No era este el caso de las que aparecieron en la editorial Schott Gitarren Archiv (obras de F. Moreno Torroba, J. Turina, J. Manén, algunas de Rodrigo), que dirigía Andrés Segovia, y que andando el tiempo han formado parte del repertorio base de la guitarra de concierto.

Por su parte Emilio Pujol, paralelamente a su importantísimo trabajo de recuperación del repertorio de la vihuela y la guitarra barroca, da salida en la colección que dirige en la editorial Max Eschig de París a obras para guitarra de algunos autores importantes de la época: E. López Chávarri, Joaquín Rodrigo, Agustín Grau, Rodolfo Halffter, A. Salazar.

Llegados a este punto surge una cuestión que se plantea de forma inevitable: ¿por qué razón muchas de las obras escritas en este período caen en el olvido, se pierden, se descatalogan en el mejor de los casos, son tácitamente objeto de censura?

La respuesta es en principio clara: por razones políticas. A partir de 1939 bajo la dictadura de Franco todo proceso cultural o artístico que hubiera tenido que ver con la época de la república era vetado, sancionado.



Julián Arcas



Por su parte, los compositores que se quedan en España o los que pudieron regresar a poco de terminar la guerra civil por no haber estado comprometidos de forma clara con el gobierno republicano adoptan diferentes actitudes, que se reflejan también de manera muy diferente en su creación artística: Moreno Torroba, Ernesto Halffter, Joaquín Rodrigo, Manuel Palau, Rafael Rodríguez Albert y algunos más no tienen problemas aparentemente para continuar su labor creadora en un país dominado por una dictadura; otros compositores como Fernando Remacha en cambio se cierran en silencio (aunque más tarde, en 1956, obtuvo el premio Oscar Esplá por su *Concierto* para guitarra: ¿cuántos guitarristas lo conocen hoy en día?..).

Es a partir de los años 60 cuando empiezan a volver a España algunos de los compositores exiliados; la mayoría sin embargo acabaron sus días en los países a donde huyeron.

¿Cual es, entonces, el juicio histórico que nos merecen esas diferentes actitudes: eran acaso partidarios del franquismo todos los artistas y compositores que residían en España a partir de 1939?

Por otro lado, ¿de qué forma se ha reflejado el ostracismo de la sociedad española en la evolución artística del país, desde la guerra civil?

El por qué plantear el tema de la "afiliación" política de los artistas, compositores e intérpretes que vivieron en esa época tiene un motivo, concretamente en el mundo de la guitarra, que ya Javier Suárez Pajares (uno de los musicólogos que más ha investigado y mejor conoce la historia del instrumento) planteó hace tiempo y yo quisiera volver a tratar: ¿por qué Regino Sainz de la Maza, después de haber formado parte de la intelectualidad de la Generación del 27, de haber interpretado muchas de las obras compuestas en esta época, importantísimas para el repertorio del instrumento, no cita más tarde a esos compositores, esas obras?

¿Por qué obras tan importantes como la *Sonata* de Antonio José (que él mismo interpretó ya en 1934, que figuraba en el catálogo de obras para guitarra de la UME que él mismo dirigía y luego se encontró, aún manuscrita y sin publicar hasta mucho más tarde) o el *Preludio y Danza* de Julián Bautista (que llevó de gira en 1936 por Sudamérica, que no se ha vuelto a revisar desde su publicación en 1933) no volvieron a figurar en su repertorio?

Un suceso que describe en su libro *Paloma, la hija de Regino Sainz de la Maza*, puede ser aclaratorio hasta cierto punto: en 1936, al estallar la guerra, miembros del comité republicano fueron a buscar al guitarrista a su domicilio de Madrid, hasta tres veces, para ejecutarlo. Pero Sainz de la Maza estaba de gira de conciertos por Sudamérica y su mujer, su hija, su madre y su suegra, la conocida escritora Concha Espina, quedan prisioneras del gobierno republicano hasta la "liberación" (op.cit: este término va ligado siempre a determinadas connotaciones políticas) de Luzmela, la residencia de verano de la familia, en 1937.

Hasta qué punto esta circunstancia marca la conducta del guitarrista a partir de entonces, y de qué forma ello se refleja en la elección de obras de su repertorio es algo que posiblemente nunca sabremos.



Lo cierto es que esas obras eran también conocidas desde sus inicios por Andrés Segovia, quien se convertiría en el más universal de nuestros intérpretes para guitarra, y cuya mayoría no integró ni entonces ni más tarde casi nunca en sus programas (excepción hecha con el *Romancillo* de Salazar, obra musicalmente no muy complicada, o el desaparecido –el por qué no se sabe - *Peacock pie*, de E. Halffter, y eso sólo al inicio de su carrera), cuestión en cambio que sí sucedió con las obras de Moreno Torroba, M. Ponce, M. Castelnuevo Tedesco, H. Villalobos, A. Tansman y tantos otros.

En este sentido hay que decir que el alcance de muchas obras escritas por los compositores de la Generación del 27, su influencia en el desarrollo armónico del instrumento, sus exigencias de forma, analíticas e interpretativas, a veces al borde de la tonalidad, no fue captado, o no quiso ser aceptado por Segovia.

Los compositores. Las obras. Rasgos generales comunes.

Teniendo en cuenta lo anterior, existe una similitud a la hora de elegir los recursos compositivos entre varios de los compositores que aquí aparecen (Bautista, Pittaluga, Esquembre, Palau, R. García Ascot) : uso de cadencias andaluzas alternando con las normales ; uso de acordes en forma modal a partir de los cuales existen desarrollos armónicos muy evolucionados, inusuales en las obras para guitarra, que reflejan influencias impresionistas y neoclásicas ; motivos temáticos y figuras rítmicas extraídas del folklore español, sobre todo basadas en los « compases » de doce tiempos típicos de los principales palos flamencos.

Para poder aclarar mejor lo expuesto, me voy a permitir analizar como ejemplo un poco más detalladamente algunas de las obras elegidas.

Julián Bautista (Madrid 1901 – Buenos aires, Argentina, 1961)

Empezó a estudiar con Conrado del Campo en el Conservatorio de Madrid a la edad de tan sólo 14 años. Allí conoce a Salvador Bacarisse y Fernando Remacha con quienes frecuenta los conciertos de la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de Perez Casas.

Ya a principios de los años veinte se va perfilando su estilo compositivo, influenciado por el impresionismo (patente en *La flûte de Jade, Colores*), que posteriormente se desarrollará en superposiciones armónicas y politonías. Al mismo tiempo el elemento popular español tiene en sus obras una especial importancia, pero siempre con particularidades rítmicas y armónicas sin caer en tópicos. Los temas que trata son de cosecha propia, sin citar motivos folklóricos.

Estas características se pueden observar claramente en su *Preludio y Danza* para guitarra, compuesta en 1928 y que fue el origen, según Rodolfo Halffter, de *Tres Ciudades*, compuesta en 1937 para canto y piano sobre poesías de F. García Lorca.

Antes, en 1922 con su *Cuarteto* Op.6, y en 1926 con su *Cuarteto* Op.8, obtiene por dos veces el Premio Nacional de Música : las dos obras fueron



inéditas y se perdieron a raíz de los bombardeos sobre Madrid a partir de Noviembre de 1936, donde Bautista ejercía de catedrático de composición en el Conservatorio desde el 8 de Julio de 1936.

En 1937 se trasladó a Valencia, para formar parte del Consejo Central de la Música creado por el gobierno republicano.

Durante la guerra civil no se interrumpió la actividad musical del compositor: entre 1938 y 1939 se estrena *Tres Ciudades* en Barcelona y en Londres, en Madrid su *Suite all'antica*, en Bruselas su *Seconda Sonata*.

En 1940 llega exiliado a Buenos Aires, Argentina. En los años cuarenta trabaja escribiendo música para películas, obteniendo diferentes premios.

En los cincuenta ejerce diferentes cargos académicos en Argentina y colabora con diferentes instituciones oficiales y universitarias. En 1958 se estrena su *Segunda Sinfonía*.

En 1960 fue Decano de Estudios del Conservatorio de Música de Puerto Rico (cuyo director musical era Pablo Casals).

Vamos a ver un poco más detenidamente los principales rasgos armónicos y formales del **Preludio y Danza** : El *Preludio* se inicia sobre el acorde de Mi en su forma modal, con el bajo fluctuando entre mi y fa que sugiere la cadencia andaluza (sobre Mi frigio: La m – Sol – Fa – Mi; Fa sería la Dominante), la cual se confirma luego en la Danza.

El tema está también formado sobre el acorde de quinta de Mi, la melodía contiene siempre el do# con connotaciones tonales (La mayor), pero la fluctuación Mi-Fa sigue presente. Pasando por Si disminuido y Si bemol vuelve otra vez a Mi, siempre evitando mostrar explícitamente el intervalo de tercera.

Sucede luego la misma fluctuación sobre el acorde de Fa# (fa#-sol) en su forma modal, pero con los sforzatos sobre Mi m y Fa, siguiendo luego al acorde de quinta de Do#.

Vuelve después al desarrollo armónico del inicio, la fluctuación mi – fa, y pasando por una especie de cadencia donde enseña la tonalidad de Mi m nos devuelve al tema principal.

En la *Danza*, después de la exposición rítmica, interesantísima, con rasgueado sobre el acorde de quinta de La fluctuando siempre en la voz superior mi – fa, se inicia el tema en Lam pasando en su desarrollo a ser incluido, orgullosamente, en la cadencia andaluza La m- Sol- Fa- Mi.

Vuelve el tema sobre el acorde de quinta de Do# y su desarrollo sobre la fluctuación armónica Do # - Re (siempre sin intervalos de tercera) para seguir a través de Si Mayor y llegar a Mi Mayor (séptima mayor), el cual se difumina alternando con el acorde disminuido de Fa #.

El inicio de la danza vuelve en forma de rasgueado sobre La para llegar a la parte lenta y expresiva de la obra, donde la línea melódica parece querer reposar tonalmente, insinuando luego la cadencia andaluza.

El motivo del inicio de la danza se intercala una y otra vez para acabar al final con la parte lenta y enlazar insinuando el tema, en La, con el rasgueado característico del inicio.

Aparece luego el tema sobre Si y sobre Fa #, para llegar a través de los acordes de Re m y Mi M a La, donde se muestra el tema por última vez, en piano, para llegar en un rápido crescendo al rasgueado final.



Rosa García Ascot (Madrid 1906, 8-04-08 ? – 2002)

Los datos biográficos acerca de esta compositora y pianista son, al igual que con Esquembre, difíciles de conseguir y un tanto contradictorios.

Su nombre aparece ligado siempre al del Grupo de Madrid de la Generación del 27 y consta como una de las pocas alumnas “oficiales” (junto a Ernesto Halffter y el argentino Juan José Castro) de Manuel de Falla.

Sus inicios en la música tienen lugar con E. Granados desde 1914 a 1916 (era muy niña entonces y es de suponer que estarían centrados en el piano). En 1916 Felipe Pedrell envía a Rosa ir a estudiar con Falla y éste escribe una carta (fechada el 1.11.1916) a Pedrell hablando del talento de la futura compositora y del método pedagógico a seguir.

Teniendo en cuenta que García Ascot debía tener como máximo 10 años (sus fechas de nacimiento varían, según las fuentes consultadas) resulta extraño, y muy loable a la vez, que Falla se ocupara de su educación musical.

Con Falla trabaja hasta 1931, estrenando con el mismo compositor en versión de piano a cuatro manos las *Noches en los Jardines de España*, interpretando la parte solista.

En 1933 se casa con el eminente musicólogo Jesus Bal y Gay, compartiendo con él su residencia en Cambridge desde 1935 hasta 1938 y el exilio mexicano después de la guerra civil a partir de 1939.

En 1938 y 1939 fue discípula de Nadia Boulanger.

El año 1965 regresa a España retirada de toda actividad pública.

Como pianista se dedicó a divulgar las obras de sus compañeros de generación y como compositora casi todas sus obras, de orientación neoclasicista, permanecen inéditas.

Española, única obra conocida escrita por la compositora para guitarra, entra dentro de las características neoclásicas antes citadas. De factura simple, exquisita, inicia el tema sobre Re M ; sigue alternando el acorde de Re, en su forma modal esta vez, con el de Do m, para acabar modulando a Sol M (desde Sib- ReM- Dom- ReM- Sol), con cuyo acorde principal acaba la primera parte.

La segunda parte es de estructura similar llevando el mismo tema al final sobre ReM, después de pasar antes por Rem, alternando el acorde de Re a menudo en su forma modal con el de Do, y llegando a la dominante, insinuada también en su forma modal, desde Fa- Sib- La5 (V) y finalmente Re M.

La partitura fue publicada en 1971, pero según mis informaciones fue programada frecuentemente en los años de la II República (quién fue el intérprete no consta), es decir, que debió ser compuesta mucho antes.

Me he permitido realizar un cambio en las repeticiones que figuran en la obra publicada, ya que desde mi punto de vista, de esta manera el desarrollo formal y armónico es mucho más lógico.

Manuel Palau (Alfara del Patriarca, 1893 – Valencia 1967)

Estudió en el Conservatorio de Valencia con López Chávarri ejerciendo como profesor en el mismo a partir de 1919 (antes, en 1915 conoció a E. Granados).



En 1925 se encontró con M. de Falla con motivo del estreno de *El Retablo de Maese Pedro* en Valencia. A partir de 1926 se matricula por correspondencia en la Escuela Universal de París (Francia) donde sigue estudios con J. Ibert, Ch. Dyck, recibiendo consejos también de M. Ravel.

En 1927 recibe el Premio Nacional de Música ; a partir de 1940 fue catedrático de Composición y en 1948 fue nombrado Director del Conservatorio de Valencia.

En 1960 participa como profesor de composición en los Cursos de Compostela, donde vuelve a encontrar a Segovia (se conocieron en 1950) y a raíz de ello escribe las *Músicas para la Corte del Magnánimo*.

Palau ha escrito obras muy importantes para guitarra que en su mayoría no se conocen al no haber sido reeditadas o haberse quedado manuscritas sin publicar.

Según los datos de la interesante tesis doctoral sobre Manuel Palau que Rafael Serrallet ha escrito y me ha hecho llegar, la obra ***Músicas para la Corte del Magnánimo*** (se refiere a Alfonso V el Magnánimo, rey de Valencia, Aragón, Mallorca, Sicilia, Cerdeña y Nápoles desde 1416 hasta 1458) fue escrita en 1961 y dedicada a Segovia, quien a pesar de los elogios dedicados nunca llegó a estrenar (no constan tampoco datos de ningún otro guitarrista que lo hiciera, es decir: la obra no está aún estrenada).

Su primer título iba a ser *Horizontes lejanos*, y el original permaneció en los archivos de la Fundación Segovia, donde aún sigue, sin ser publicado hasta diez años más tarde, en 1971 y después de la muerte del compositor, revisado por Patricio Galindo, en un tono más alto (Mi m) a la tonalidad original de Re.

Se trata pues, según los datos que poseo, la grabación que realicé de *Músicas para la Corte del Magnánimo* de la primera grabación mundial que existe de esta magnífica obra: motivo de alegría para mí por un lado, por otro la inquietud que me produce el pensar que una obra de esta magnitud no se haya grabado hasta 35 años después de ser publicada y 45 después de ser escrita.

Más razón para esta preocupación por cuanto la guitarra no se puede permitir estas lagunas en su repertorio y luego quejarse de que faltan obras importantes.

El por qué de la transposición de la obra antes de ser publicada no lo he podido averiguar, ya que el acceso a los archivos de la Fundación Segovia es lamentablemente difícil, pero a raíz de la versión publicada, que es la que aquí yo he revisado, se puede apreciar el rico desarrollo armónico y los altos niveles técnicos e interpretativos exigidos muy especialmente: en *Danza del Real* las formas modales usadas al inicio (sobre Si y Mi) se integran en cadencias de carácter medieval, apareciendo luego el tema repetidas veces, siempre con pequeñas variaciones en la melodía y envuelto en armonías diferentes, muy elaboradas y poco comunes en la guitarra.

Horizontes, la parte central lenta y expresiva, empieza con los acordes de quinta de Fa#, Mi y Sol. Las estructuras modales permanecen de fondo, las cadencias son realmente exquisitas, como por ejemplo la parte central del tiempo Dom7 - Lab - Sib - Dom7 - Lab, para seguir con Sol- Sim, plantear



luego la melodía sobre Mi m e ir a parar después de breves arpeggios a Fam (desde Sim- Dom- Fam) : el acorde final de este segundo tiempo será mayor : Fa (Do5- Sib5- Lab- Fa).

Coplas en lejanía, al tercer movimiento, presenta la melodía del tema principal (copla), de sabor popular, siempre envuelta en ropajes armónicos diferentes; lo que llamaríamos estribillo del tema, planteado al principio en Do M, se desarrolla más tarde sobre Reb (Reb- Sib- Reb7- Lab-7- Reb), luego sobre Fa (Fa- Mibm) y sobre La.

La parte final se replantea el motivo inicial sobre Lam con un desarrollo armónico "extenuante": sobre Re, luego pasa por los acordes de Do y Fa# para replantearlo sobre Si; otro desarrollo sobre acordes disminuidos desde piano en crescendo lo lleva sobre La, alternándolo con Solm que cierra la serie de forma abrupta.

El tema principal vuelve a aparecer para acabar la obra con el motivo del inicio sobre La- Mim7- Fa- Sib7 (séptima mayor)- La.

La otra obra de Palau que aparece en esta edición, ***Fantasia (Ayer)***, compuesta en 1933 y editada también con el título de *Ayer*, fue estrenada en Valencia el 17 de diciembre de 1933 por el guitarrista argentino Albor Maruenda y grabada por Narciso Yepes en 1950.

La primera publicación de la obra tuvo lugar en 1940 en Valencia por Jaime Piles, con digitación del guitarrista valenciano Salvador García (también conocido como Panxa verda, mote de la familia de su padre).

Bajo el título de *Ayer. Fantasia para guitarra*, la obra se publicó también en 1960 por Ediciones Musicales, Madrid, donde Yepes cambia algunas digitaciones y la tesitura de algunos pasajes. Serralles señala que la exposición del tema tiene lugar una octava más alta que el original. Posiblemente el uso de la guitarra de diez cuerdas de Yepes condicionó esos cambios. Fue también S. García quien realizó la digitación en 1971, cuando la obra fue publicada por la Unión Musical Española.

Curioso que fuera ese mismo año cuando la obra se volviera a publicar por UME con revisión y digitación de Rafael Balaguer, donde éste corrige según explica en su tesis Rafael Serralles algunos pequeños errores de métrica. Esta ha sido la edición que yo he revisado y debo decir que los errores de métrica (o mejor dicho, la confusión que provoca su escritura) no son pequeños, sino de bastante relevancia.

Veamos esto más detenidamente: según la obra editada (el acceso a los manuscritos no es nada fácil) la elección del compás es 2/4 (6/8), es decir que el cambio optativo según los pasajes está permitido.

Lo que sucede es que los valores escritos no se corresponden de manera consecuente con el compás que se eligiera: si es el de 2/4, con la melodía escrita en blancas, en el acompañamiento armónico publicado falta la señalización de los tresillos, y además en este caso la figura del dosillo que a veces aparece en la melodía no tiene ningún sentido.

Si es el compás de 6/8 el que elegimos, sí tiene sentido el dosillo pero la línea melódica y el bajo han de llevar puntillo (que en el original no aparece).



Posiblemente se haya pensado en el de 2/4 para la melodía y en el de 6/8 para el acompañamiento armónico, pero aún en este caso hay muchas inexactitudes que provocan gran confusión.

Por este motivo, he elegido el compás adecuado para cada uno de los pasajes a lo largo de la obra y así lo he escrito, corrigiendo los valores métricos y aportando claridad en este sentido.

En realidad, la mayor parte de la obra va medida en 6/8, y sólo algunos pasajes como el *Ad libitum* a partir del compás 28 y el *Vivo* hacia el final de la obra corresponden a un compás de 2/4.

Armónicamente, la exposición del tema, al inicio en Mi Mayor y después en otras tonalidades, nos recuerda sutilmente las cadencias andaluzas.

Es muy interesante el desarrollo del tema con el uso de los acordes MiM-FaM-SolM, que luego de repetirse en diferente orden alternando con Solm pasa a DoM-Rem-Solm-LaM, para seguir con SibM-Lam-Solm-FaM-MiM y llegar a Lam antes de repetir el tema sobre MiM.

Más adelante el tema aparecerá como digo en otras tonalidades (en ReM, con MibM y FaM; en FaM, con Solm y Lam).

Es muy curioso si consideramos las principales cadencias andaluzas sobre el Mi modal (Lam-Solm-FaM-MiM) y el La modal (Rem-DoM-SibM-LaM) y las comparamos con las que aquí aparecen; las fluctuaciones de semitono entre tónica y dominante presentes en el flamenco se dejan entrever también en esta obra.

Otro de los elementos principales que confieren a la música española su carácter inconfundible es el de la *Jota*, y aquí se puede observar, antes del *Vivo* de la última parte, cómo aparece esta forma, aunque sea de manera muy subliminal y en su forma primitiva. Es muy interesante comprobar el carácter binario que originalmente poseía (la *Jota* se escribe, o mejor dicho se transcribe, en 3/4) y su parentesco evidente con la *Malagueña* y el *Fandango*. Éste último, mucho más conocido que la jota, también era originariamente un compás binario. Tal y como doy a entender en mis cursos y seminarios, debido al acercamiento de estos estilos a la música occidental (en la que lo corriente y aceptado eran periodos musicales de compases pares) se empezaron a transcribir del 2/4 al 3/4: el resultado fué la aparición de sínkopas, acentuaciones a través de comprimir los compases (mejor captación de los ritmos periódicos), etc.

También aparece armónicamente el juego entre Dominante y Tónica (las académicas: la Jota no se basa en cadencias andaluzas) en el pasaje de la obra a que hago referencia.

Gustavo Pittaluga (Madrid 1906 – 1975)

Cursó sus estudios de música paralelamente a los de derecho. Empezó a estudiar el violín con Julio Francés y se inició en la composición bajo el apoyo y la orientación de Oscar Esplá.

Manuel de Falla tiene también una gran influencia en su formación musical, como lo prueba la intensa correspondencia entre ellos.



En 1930 su conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid se conocerá como el “Manifiesto del Grupo” (de los ocho o de Madrid, de la Generación del 27) y se publica en la Geceta Literaria.

A partir de ese año Pittaluga desarrolla una intensa actividad como compositor y director de orquesta.

En 1934 es nombrado en París miembro de la *Sociedad de Música Contemporánea Tritón*, junto con Darius Milhaud, A. Honegger, F. Poulenc, S. Prokofieff, I. Markevitsch y otros.

A partir de 1937, ya durante la guerra civil viajó por diversos países de Sudamérica hasta llegar ya exiliado a México, donde colabora con L. Buñuel poniendo música a varias de sus películas (*Viridiana*, *Los olvidados*, *Subida al cielo*).

Es uno de los primeros compositores exiliados en regresar a Madrid, en 1962 y ya enfermo. Durante esta época editó la UME de Madrid sus *Canciones del Teatro de Lorca* que anteriormente compuso en colaboración con Federico para diferentes obras de teatro.

Su música tiene claros acentos neoclásicos españoles y un nacionalismo que siempre estuvo más presente en su música que en la de otros miembros de la generación. Prueba de ello es el **Homenaje a Mateo Albéniz** (Logroño ? – San Sebastián 1835, organista y Maestro de Capilla), obra donde las cadencias andaluzas y las de factura académica se van alternando dejando el sabor inconfundible de la música española escrita en la época de la Generación del 27.

Sólo citar como ejemplo que ya al inicio de la obra, que tiene lugar en Mim, aparece la cadencia Mim-Re- Do- Si (lo que los flamencos llamarían sobre el Si Frigio).

Después pasa a DoM y la Lam que resuelve con cadencias normales (respectivamente Do- Rem7- Sol- Do y Lam- Rem- Mi7- Lam).

En la segunda parte de la obra repite el tema inicial sobre Lam que vuelve a desembocar en la cadencia flamenca „por excelencia“ sobre Mi (Lam- Sol- Fa- Mi).

La obra **Elegía, Homenaje para la tumba de Murnau** fue publicada en 1933 y está dedicada a Mario, el hermano del compositor. La revisión y digitación la realizó Regino Sainz de la Maza.

La obra constituye un homenaje al director de cine expresionista alemán Friedrich Wilhelm Murnau, quien rodó en Hollywood la primera película de vampiros, *Nosferatu*.

Rodolfo Betancourt observa un dejo del blues norteamericano en la obra, describiendo sus exposiciones armónicas como precursoras de la música que vendría después en compositores como Britten, y la califica de una de las más originales contribuciones al repertorio guitarrístico de principios del siglo XX.

Analizándola más detenidamente, quisiera aclarar los factores que la hacen tan interesante, de cara a futuras interpretaciones : el inicio, *Lento, quasi cadenza*, tanto en la exposición melódica como en el desarrollo cromático de las armonías, no tiene asignado compás alguno. Aquí ya podemos encontrar



los principales elementos de la pieza, que se hacen más explícitos al entrar en el compás de 4/4 : la melodía está basada sólo sobre tres notas : sol-si-re, y únicamente esto justifica la tonalidad indicada de SolM con el cromatismo en el acompañamiento siempre presente.

Más adelante, en el *Poco più*, el desarrollo armonico pasa a DoM7-LaM-SolM. Después de una transición de acordes disminuidos, esta serie armónica se repite (en el *accompagnando*) y a través de otra serie de paso (SibM-LaM-MiDism-SolM) inicia en el siguiente *accompagnando* la fluctuación sobre las bases armónicas de MiM y ReM.

Una serie de acordes de séptima mayor (sobre SibM-LaM-LabM) conduce otra vez a Sol (*Lento, come prima*).

Al final de la obra se repite la *quasi cadenza* del inicio, aunque con la voz inferior del desarrollo cromático medio tono más baja, lo cual no desemboca en los acordes de SibM-LaM y LabM como antes, sino a través de la progresión cromática sobre los acordes Disminuidos de Solb-Fa-Fab y Mib lo hace sobre los acordes Disminuidos de Lab7-Reb7-Solb7 y el final, FabDism (que en la praxis suena como el de Mim).

Por lo que se refiere a la ejecución de las apoyaturas integradas en acordes, cuando éstas sean de más de una nota se deberán anticipar a las otras voces ; caso de una sola nota, será pulsada conjuntamente con el bajo.

Al inicio de la obra, la segunda nota de las apoyaturas sobre las blancas que constituirán la base melódica, y también armónica (sol-si-re) será doblada, pulsando la cuerda al aire correspondiente y así destacando su carácter.

Jose María Franco Bordons (Irún, Guipúzcoa, 28.8.1894 – Madrid, 23.9.1971)

Es uno de los compositores que podríamos calificar perfectamente de pertenecientes a la Generación del 27 pero no aparece nunca incluido en el Grupo de los ocho (de Madrid), pese a ser una figura importante en el terreno de la composición de aquella época, y haber sido también director de orquesta y profesor del Conservatorio de Madrid.

Inició sus estudios en su ciudad natal para proseguirlos en el Conservatorio de Madrid, donde obtuvo premios de piano, violín y armonía.

Fue violinista de la Orquesta Filarmónica de Madrid y desde 1919 hasta 1923 Profesor de violín del Conservatorio de Murcia. Durante este periodo realizó giras de conciertos con personalidades como Gaspar Cassadó o el violinista Ferenc de Vecsey.

En 1924 estuvo de gira largo tiempo por Sudamérica y a su vuelta, en 1925, se constituye la Emisora Unión Radio de Madrid, siendo nombrado director de orquesta de la misma. En 1927 es nombrado Catedrático de Piano, Armonía y Composición del Colegio Nacional de Ciegos; en París se interpretan varias obras suyas en la Sala Gaveau y en 1932 es nombrado Director de la Orquesta Clásica de Madrid, con la que desarrolló una importante actividad hasta su muerte. En 1934-35 fue también Director de la Orquesta Capitol.



En 1935 fue nombrado Profesor de Conjunto Vocal e Instrumental del Conservatorio de Madrid. En 1939 dirigió la Orquesta Sinfónica de Madrid y en los años siguientes fue invitado por la Orquesta Filarmónica de Berlín y por la Orquesta de la Radiodifusión Francesa.

Cuando se creó la Orquesta Nacional de España fue invitado a dirigirla repetidas veces y en 1965 fue uno de los primeros directores que preparó la recién creada Orquesta Sinfónica de la RTVE.

Entre sus obras más relevantes cuentan *1830*, Ópera cómica (1922), *Gallerna*, Ballet (1931), *Suite Vasca*, Ballet (1949), además de abundante obra camerística, sinfónica y para teatro.

Como director de orquesta al frente de la Orquesta Clásica de Madrid fue considerado como posible sucesor de la tarea que habían llevado a cabo Fernandez Arbós y Perez Casas.

Más detalles acerca de su biografía son difíciles de conseguir, la arpista María Rosa Calvo Manzano ha escrito un libro acerca de su obra, al ser la producción para arpa del compositor bastante prolija.

El Tema y Diferencias para guitarra que incluyo en este volumen fue compuesto en 1931, según aparece en la Historia de la Música Española de F. Sopena, y publicado por la UME en 1963.

En la edición que ha llegado a mis manos, y en esto debo agradecer expresamente a Javier Suarez Pajares que me enviara la partitura, no existe ninguna digitación y algunas (pocas) armonías las he tenido que corregir al no ser ejecutables.

Aunque sí existen líneas de fraseo, todo ello indica que no fue revisada hasta ahora a fondo por ningún guitarrista de cara a la praxis interpretativa; por otro lado las exigencias técnicas que la obra propone dan a entender un conocimiento previo del instrumento por parte de J.M.Franco o una colaboración con algún guitarrista que, en todo caso, aquí no consta.

El tema de la obra, con reminiscencias renacentistas, está expuesto en Re menor, según el desarrollo Rem-Solm-Rem-Lam7-Rem. La segunda parte del tema, después de llegar por otro camino también a Lam, modula de forma fugaz a DoM (Rem-Rem2-Mim-Lam / Rem-SolM-FaM-SolM-DoM) para volver enseguida a Rem según la muestra de la primera parte.

Las Variaciones o Diferencias, cortas y en número de ocho, representan una magnífica muestra de los recursos compositivos del autor, sobre todo al aplicarlos a la guitarra. Por ejemplo en la segunda Diferencia sustituye al inicio el punto álgido del tema sobre Sol menor por el acorde disminuido de Mi, para volver rápidamente a la cadencia Rem-Solm-Lam-Rem. La segunda parte es muy interesante, a partir de La Mayor (en lugar de La menor) según el desarrollo LaM-SibM-DoM y en lugar de Rem pone un Reb en el bajo. Luego sigue como en la exposición del tema, yendo hasta DoM y reexponiendo la primera parte en Rem.

La quinta Diferencia está escrita en Re Mayor y la séptima Diferencia muestra un trabajo contrapuntístico a tres voces muy interesante. El resto de Diferencias muestran de igual manera un tratamiento exquisito de las líneas melódicas y los despliegues armónicos, a veces realmente sorprendentes en



un instrumento que hasta entonces pocas veces había sido tratado fuera de su contexto idiomático.

En definitiva, una obra realmente importante para guitarra, injustamente desconocida y con exigencias técnicas e interpretativas de alto nivel, sobre todo si se tiene en cuenta la época en que fué escrita y se compara con la producción guitarrística de entonces.

Rafael Rodríguez Albert (Alicante, 6.2.1902 – Madrid, 1979).

Aparece considerado por varios analistas como uno de los compositores más significativos de la Generación del 27, pese a no haber sido incluido (igual que J.M Franco) en ella.

A los pocos meses de nacer pierde la vista del ojo izquierdo y progresivamente a lo largo de su niñez se va quedando ciego. En 1917 su familia se traslada a Valencia, donde estudia armonía, composición (con Francisco Antic) y piano. Además estudia Derecho y Filosofía y Letras.

Entre otros premios, obtuvo el Premio Nacional de Composición Manuel de Falla, y por dos veces el Premio Nacional de Composición, una de ellas en 1952 con su Cuarteto en Re Mayor (Violín, Viola, Violoncello y Guitarra), que fue estrenado en 1953 con Narciso Yepes a la guitarra.

Tiene en total 192 obras registradas con importante producción teatral, sinfónica y operística, donde las sonoridades del levante español se mezclan con influencias de Ravel, Poulenc o Milhaud, a quienes escuchó en los años que vivió en París.

En 1934 obtuvo la cátedra de Historia de la Música en el Colegio Nacional de Ciegos de Madrid.

Introducción, recitado y marcha está dedicada a Regino Sainz de la Maza, fue escrita en 1935 y publicada en 1949 por UME, aunque no consta quién hizo la digitación (a diferencia de otras obras dedicadas al guitarrista de Burgos, donde aparece explícitamente su revisión y digitación). El estreno de la obra fue el 19 de marzo de 1957 en la Peña Guitarrística Tárrega de Madrid, llevado a cabo por José Tomás Pérez Selles.

Algunos acordes los he tenido que corregir dada la imposibilidad de su ejecución. En cuanto a la digitación, no había ninguna preexistente aunque sí líneas de fraseo (no de agrupación), igual que en el caso del *Tema con Diferencias* de J.M. Franco.

La obra se basa en armonías muy abiertas con estructuras modales de fondo y notas extrañas a la tonalidad, que la disfrazan y permiten modulaciones realmente interesantes. De esta forma, el tema de la obra se presenta en Re menor, evolucionando desde Rem-Solm-Rem-Lam7-Rem en su primer parte; en una segunda parte llegará hasta DoM : Rem-Rem2-Mim-Lam / Rem-SolM-FaM-SolM-DoM para luego repetir la serie armónica de la primera parte.

En la *segunda Diferencia* sustituye el punto álgido sobre Solm por el de Mi dism., para realizar rápido la cadencia Rem-Solm-Lam7-Rem; la segunda parte es también muy interesante: a partir de LaM (no de Lam) sigue LaM-



SibM-DoM y en lugar del Rem pone Reb en el bajo. Luego sigue como en el inicio del tema hasta DoM y reexponiendo la primera parte en Rem.

En cuanto al rasgueado exigido en esta Diferencia he procurado aclarar la solución basándome en un movimiento del dedo índice en las dos direcciones (a-m-i-i). El hecho de que la melodía sea conducida en la nota más aguda de los acordes y ésta aparezca a lo largo de su desarrollo también en la segunda cuerda (la primera cuerda hay entonces que evitarla) hace necesario esta digitación.

La *quinta Diferencia* está escrita en Re M. Los armónicos que aparecen dan muestra una vez más del buen conocimiento del instrumento por parte del compositor, o del guitarrista con quien trabajara (Regino Sainz de la Maza?).

En la *séptima Diferencia* el trabajo contrapuntístico a tres voces es también muy interesante. Para interpretar correctamente la conducción de las mismas he señalado un poco *ritenuto* la nota del inicio de cada frase.

Manuel Martínez Chumillas (Madrid, 4.6.1902 – Madrid, 31.1.1986)

Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de San Sebastián, donde finalizó los de Armonía y Composición y los amplió en Madrid como discípulo de Julio Gómez, Francisco Calés, Manuel López Varela y Francisco Carrascón.

Estuvo relacionado con el Grupo de los Ocho (o de Madrid), en particular con Rodolfo Halffter, sintiéndose ligado “por edad e identidad estética” a la Generación del 27.

Estudió también Filosofía y Letras y Arquitectura. Como arquitecto obtuvo dos premios en el Concurso Nacional de Arquitectura y fue profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Es difícil, como en tantos casos de compositores pertenecientes a esta época, encontrar información más concreta acerca de su obra y su evolución musical. Según la que aparece en el Diccionario de la Música Española e Iberoamericana, su música quiso seguir las huellas de Poulenc, Milhaud, Hindemith y, sobre todo, Britten, pero se adscribió a un evidente nacionalismo evolucionado (*Promenade*, para orquesta, de influencias francesas), cuando no a lo abstracto (como en sus dos cuartetos de cuerda *Dórico y Doméstico*).

Escribió numerosas obras para piano, de cámara, orquestales, ballets y otras, siendo estrenadas por directores de la talla de Ataúlfo Argenta, Javier Alfonso, Antonio Iglesias.

Con su obra *Cinco sonoridades y Letargo* para piano obtuvo el Premio Nacional del Ministerio de Cultura.

El ***Sonsonete*** para guitarra fue publicado en 1970 con revisión y digitación de Regino Sainz de la Maza. No se conoce su fecha de composición (posiblemente bastante anterior).

En sentido figurado, una de las acepciones describe *sonsonete* como el modo especial en la risa o palabras que denota ironía; en este caso ésta iría envuelta en una carga emocional, de una cierta resignación que le confiere una mayor profundidad.



En comparación con las otras obras que aparecen en esta edición, el desarrollo armónico es sencillo, pero no menos interesante: escrita en Lam, la obra empieza sobre la subdominante (Rem-Lam-Mi7-Lam). Al cambiar de compás en el *Lento y grave*, este Rem se hace más evidente pero sin ser objeto principal de modulación alguna, sino como subdominante paralela alternando con FaM (subdominante) que llevaría a DoM (Rem-FaM-Mim(!)-SolM7-DoM).

El tema sigue insinuado en DoM (después del *ritard* con FaM7, séptima mayor-SolM7, *A tempo* yendo a FaM-SolM y DoM) para desarrollarse otra vez hacia Lam: Rem vuelve a estar seguido de MiM, aparece tímidamente Lam. Este último desarrollo del tema se repite. Los tres últimos compases antes del D.C. nos muestran ya claramente la tonalidad original.

La repetición del D.C. la he corregido añadiendo $\emptyset$ y CODA para mayor claridad. He añadido también líneas de fraseo, así como ciertas consideraciones interpretativas que no constaban en el original.

Quintín Esquembre (Villena, Alicante, 1885- Madrid, 1965)

No son muchos los datos biográficos que se tienen de este músico y, además, son por desgracia difíciles de conseguir. En este sentido es muy de agradecer la información que Javier Suárez Pajares me ha hecho llegar, y no sólo acerca de este compositor, sino proporcionándome también otros datos de gran importancia que aparecen en este trabajo.

Esquembre se trasladó a Madrid a principios de siglo. Aparte de su formación guitarrística, que obtuvo con Miguel Llobet, Esquembre era violoncelista, llegando a ser profesor numerario de la Banda Municipal de Música de Madrid.

Fue también profesor de guitarra en la Asociación Cultural Guitarrística de Madrid, una entidad que cumplió una labor esencial en la enseñanza de la guitarra, ya que en esa época este instrumento no formaba parte de las materias impartidas en el Conservatorio de Madrid. Ello le permitía hacer frecuentemente música de cámara, dando a conocer en España los *Duos* de Paganini y alguno de los *Quintetos* de Boccherini.

Compositor de obras sinfónicas y líricas, en 1928 escribió su poema sinfónico titulado *Guitarra andaluza*, del que más tarde, en 1938, haría una versión para dos guitarras y orquesta llamada *Capricho andaluz* que en principio debían estrenar E. Pujol y su mujer, la guitarrista flamenca Matilde Cuevas.

Cuando el ayuntamiento republicano de Madrid se trasladó a Valencia, Esquembre se fue con él, como funcionario miembro de la Banda Municipal de Música.

Publicada en 1954, la **Canción Playera** es una forma basada en la denominación originaria -*Playera*- del palo flamenco de la *Sigüiriya*, a finales del s.XVIII o principios del XIX. Esta denominación puede dar lugar a confusiones, ya que el nombre de *Playera* se usaba indistintamente con el de *Plañidera* (acepción usada también para definir a las mujeres, normalmente de edad avanzada, que se reunían en los velatorios previos al entierro de algún muer-



to, gimiendo y quejándose), debido al carácter trágico del estilo mencionado (y no, como fácilmente se podría suponer, de alguna procedencia relacionada con la playa...).

Esta obra aparece aquí armónicamente con el tema en la primera parte sobre Mi (La- Sol- Fa- Mi), siempre siguiendo cadencias andaluzas; en el piu mosso el tema está construido sobre LaM- Sib (que serían la "Tónica" y "Dominante" de la cadencia sobre La: Rem- Do- Sib- La), pasando luego a Re (Solm- Fa- Mi b- Re). El final de la pieza, después de la repetición, será sobre Mi.

Rítmicamente, la obra está escrita en compás de 3 / 4; la estructura de doce tiempos se reconoce pero los acentos que corresponderían a cambios de compás (3/4 – 6/8) no aparecen.

La pieza refleja el folklore andaluz de forma muy auténtica, a diferencia de muchas otras obras para guitarra que han sido escritas en este estilo.

Graciano Tarragó (Salamanca, 1892- Barcelona 1973)

Cuando contaba 5 años de edad su familia se traslada a Barcelona, donde Tarragó desarrolló la mayor parte de su actividad musical. En 1906 estudió violín y guitarra en el Liceo de esta ciudad. En 1908 se inscribe en el Conservatorio de Madrid, donde estudia armonía con Bartolomé Perez Casas, uno de los directores de orquesta más reputados de entonces (alumno de Felipe Pedrell), y violín con Antonio Fernandez Bordas (alumno de P. Sarasate).

Vuelve a Barcelona en 1912 y perfecciona sus estudios de guitarra con Miguel Llobet.

Tarragó ocupó varios puestos en diferentes orquestas: fue primer viola solista de la Orquesta Sinfónica de Barcelona (fundada por Joan Lamote de Grignón), y también de la Orquesta del Liceo, colaborando con músicos como Pablo Casals o Eduardo Toldrá.

Después de alternar durante bastante tiempo estos dos instrumentos, se dedica al final exclusivamente a la guitarra. En 1933 empieza su actividad como profesor de guitarra del Liceo Barcelonés; en 1936 obtiene el primer premio del Concurso de composición para guitarra de Bolonia.

Entre 1950 y 1965 su actividad concertística la llevó a cabo como solista y con su hija Renata (1927-2002) o la soprano Victoria de los Angeles (1923-2005). Fue miembro del *Cuarteto Ibérico*, que él mismo fundó, así como, a partir de 1971, del *Cuarteto Tarragó*.

Sus composiciones para guitarra sola (cerca de un centenar), y sobre todo sus transcripciones de obras como el Album de Ana Magdalena Bach o los Caprichos de Paganini, así como de los vihuelistas españoles o de canciones populares españolas para voz y guitarra fueron muy conocidas.

Hay que mencionar también sus versiones para guitarra de canciones populares españolas, de las cuales he elegido para esta publicación sus Dos canciones asturianas (I. Montañera, II. Ribereña), y Ren Ene Luteghea (De mi tierra, Zortziko).



Desde mi punto de vista, resulta extraño que estos arreglos de Tarragó y, especialmente cuando se trata del folklore español, no se valoren como es debido.

Los prejuicios que existen en muchos casos dentro del mundo guitarrístico, bien sea haciendo referencia a un repertorio (el basado en el folklore) o a ciertos compositores, no son nada productivos: la pugna de la guitarra por el reconocimiento como instrumento de concierto apartándose de sus raíces no la sacará del ghetto donde se encuentra.

¿Por qué motivo no se conocen los arreglos de Tarragó, de una calidad evidente y a menudo infravalorados desde la ignorancia, y en cambio sí se interpretan (y me parece muy bien) los de Llobet, Eduardo Sainz de la Maza, Carlevaro y tantos otros?

Si aprendemos a valorar más objetivamente nuestro repertorio nos encontraremos con muchas sorpresas. En el caso de estos arreglos de Tarragó no estamos hablando naturalmente de obras del mismo significado que la mayoría de las otras aquí recopiladas, pero en todo caso tienen el peso específico suficiente para ser incluídas aquí: la **Montañera**, con su tiempo lento, majestuoso, jugando siempre desde su tonalidad de Mim con la alternancia de la Dominante (SiM-Sim). La primera parte se repite desde el cuarto grado (Lam); la segunda parte, *mas movido*, insinúa la tonalidad de SolM en sus quinto y sexto compases, para volver al tempo primo, otra vez "con enjundia" como dirían los flamencos, a afianzarse en su tonalidad de Mim.

La **Ribereña** es un buen ejemplo de la delicadeza del compositor al tratar los temas populares. Puedo constatar que en realidad el tema de esta pieza se trata de la canción infantil "*Vamos a contar mentiras, tralará..*", tan conocida por los niños españoles. Consta de dos partes: en la primera, escrita en Mim, la tónica alterna con la Dominante basándose en notas extrañas a la armonía en progresión cromática; la conducción de las voces está muy bien conseguida sin alterar la simplicidad de las referencias armónicas, tan importante en la música popular; la segunda parte, en MiM, alterna con el cuarto grado, LaM (y no con la Dominante), dando a la melodía un frescor y un carácter más movido (aparecen semicorcheas).

La pieza **Ren Ene Luteghea** se trata de un Zortziko, la forma musical más típica del País Vasco, un baile escrito en compás de 5/8 al que posteriormente se añadió letra para ser cantado. Se acompaña en su forma original con el *txistu* (pito) y el tamboril y es la tercera de las cuatro figuras del *aurrea*, cuando esta danza se baila completa.

La primera parte de esta pieza, en Mi menor, alterna con el cuarto grado al inicio del tema, para ir después a Sol M; en la segunda parte el tema aparece en Mi Mayor, y las armonías se desarrollan ampliamente: después de alternar con el cuarto grado como en la primera parte, éste será sustituido por el de Fa# menor para seguir con Do# M- ReM6- Mi M 7-13- Fa#m- Do#M- Sim y Sol#M; luego deja claro la tonalidad de MiM otra vez: SiM7-MiM-Fa#m-SiM-Dom7- SiM7 y Mi M (la segunda vez, la primera vuelve a poner "puntos suspensivos" con Sol#M).

El final del Zortziko, después de haber vuelto a Min, tiene lugar con la alternancia de MiM7 y Fa#m.



LA SAETA CUARTELERA: UNA VISIÓN MUSICAL

ALVARO DE LA FUENTE ESPEJO

PROFESOR DE EDUCACIÓN MUSICAL EN EL CEIP "JOSÉ MARÍA PEMÁN".

HERMANO DE LA CORPORACIÓN "EL VIEJO PELÍCANO"

PUENTE GENIL (CÓRDOBA)

El número de estudios rigurosos sobre el origen de la saeta es, en su acepción general, relativamente pobre- si lo comparamos con otros géneros musicales- dada la dificultad que entraña el análisis de cualquier forma de música popular. Con nuestra *saeta cuartelera* ídem de lo mismo, así, los pocos -pero muy interesantes- que existen(que yo conozca, los de mis paisanos Luís Melgar, Juan Ortega o Jerónimo Guillén), se basan en una perspectiva histórico-antropológica, echándose en falta un análisis musicológico; es decir, una visión musical que los complete y enriquezcan.

Pues bien, el objeto del presente artículo es analizar nuestra *saeta cuartelera* desde una perspectiva musical, para así aportar, con mis humildes conocimientos musicales, un granito de arena que sirva para conocer más y mejor el género musical autóctono más genuino que tenemos los pontanenses. Antes, intentaré explicar de la manera más sencilla, didáctica y breve posible el concepto de "**modalidad musical**", para que así se pueda entender mejor, sobre todo por los no iniciados en conocimientos musicales, lo que desarrollaré acerca de la música de la *saeta cuartelera*.

El **modo o modalidad** en música hace referencia a la manera de ser de por ejemplo una canción u obra musical, es decir, a su personalidad; así habrá canciones que oyéndolas nos transmitan alegría y otras tristeza. La música occidental se construye utilizando dos modos básicos (dos "personalidades"): el **modo Mayor** que es alegre y vivaz, y el **modo Menor** que es triste y melancólico. Por tanto, si una canción está construida utilizando el modo Mayor, provocará alegría en los oyentes, y si lo está en modo Menor, todo lo contrario. ¿En que se diferencian técnica y estructuralmente ambos modos?, pues en la organización de los sonidos, me explico. Cuando un músico compone una obra musical, por insignificante que sea ésta, no lo hace al "libre albedrío", sino que se rige, aunque no sea consciente de ello, por unas normas estructurales básicas; para ello se basará en una **escala musical**, es decir, en una



Saetero pontanés, cantando la saeta cuartelera de Puente Genil.

sucesión ordenada de sonidos diferentes, los cuáles serán su materia prima, como por ejemplo y haciendo un símil comparativo, lo son los ladrillos para la construcción de una casa. Así, si pretende crear una canción alegre, utilizará una escala en modo Mayor, por ejemplo: “do, re, mi, fa, sol, la, si, do”-*Escala de Do Mayor*- caracterizándose ésta porque la distancia que existen entre cada unos de los sonidos que la componen es de $\frac{1}{2}$ tono entre el tercer/cuarto sonido y entre séptimo /octavo sonido, y de 1 tono entre el resto de sonidos conjuntos, es decir, entre do/re, fa/sol y la/si. En cambio si elige una escala Menor -sensación de tristeza-, como por ejemplo: “la, si, do, re, mi, fa, sol, la”-*Escala de La Menor*-, la distribución de los medios tonos o semitonos será diferente, pues éstos se ubicarán entre el segundo/tercer sonido y entre el quinto/sexta sonido. Como se puede apreciar, la diferencia entre ambos modos está por lo tanto en la distribución de sus semitonos.



Ahora bien, aquellos que crearon la *saeta cuartelera*-según Juan Ortega procede de los cánticos que los monjes franciscanos interpretaban en sus Vía Crucis durante los siglos XVII y XVIII, que es un tipo de la denominada *saeta antigua*, ¿qué escala utilizaron, la escala Mayor o la escala Menor?, pues ninguna de las dos. Por propia experiencia, y gracias a mis estudios musicales así como a mi afición al análisis musical de la música popular, puedo asegurar, coincidiendo por cierto con autores tan duchos en la materia como el folklorista y músico García Matos, el musicólogo Hipólito Rossy, el guitarrista Manolo Sanlúcar y la musicóloga Lola Fernández entre otros, que la escala que utilizaron, el modo musical que emplearon sin ser conscientes seguramente de ello, fue el antiguo **Modo Griego Dórico**-también denominado Frigio Medieval-, el cual se basa en una escala, por ejemplo: “mi, fa, sol, la, si, do, re, mi”-“*Escala de Mi o Andaluza*”-, en la que la distribución de los semitonos, que es lo que determina como vimos antes la personalidad musical, no es la que aparece ni en la escala Mayor ni en la escala Menor, sino diferente. En la escala **Dórica**, los semitonos aparecen situados entre el primer/segundo sonido (mi/fa), y entre el quinto/sexta sonido (si/do), otorgándole esta circunstancia una particular personalidad auditiva que es la que hace totalmente genuina, inconfundible y diferente a buena parte de la música popular andaluza -incluido nuestro Cante Jondo-, de las demás músicas occidentales basadas todas ellas en los ya mencionados modos Mayor y Menor. Veámoslo esquemáticamente:

ESCALA MAYOR
ESCALA MENOR

8º sonido **DO LA**
(1/2 tono) (1 tono)
7º sonido **SI SOL**
(1 tono) (1 tono)
6º sonido **LA FA**
(1 tono) (1/2 tono)
5º sonido **SOL MI**
(1 tono) (1 tono)
4º sonido **FA RE**
(1/2 tono) (1 tono)
3º sonido **MI DO**
(1 tono) (1/2 tono)
2º sonido **RE SI**
(1 tono) (1 tono)
1º sonido **DO LA**

ESCALA DÓRICA
(escala de nuestra “cuartelera”)

8º sonido **MI**
(1 tono)
7º sonido **RE**
(1 tono)
6º sonido **DO**
(1/2 tono)
5º sonido **SI**
(1 tono)
4º sonido **LA**
(1 tono)
3º sonido **SOL**
(1 tono)
2º sonido **FA**
(1/2 tono)
1º sonido **MI**

El **Modo Griego Dórico**, base musical por tanto de nuestra *saeta cuartelera*, es muy anterior a los ya mencionados Mayor y Menor que surgieron en los siglos XVI y XVII. No existe una teoría absolutamente contrastada sobre el momento de su introducción o aparición en la Península Ibérica, todo son



hipótesis. Yo destacaría la del prestigioso musicólogo Josep Crivillé i Bargalló que, en su interesantísima obra *Historia de la Música Española*, nos dice que “este modo musical entraría en la Península Ibérica con la colonización griega que se inició en el **siglo VIII a de J.C.**, formando parte de los 5 modos griegos que se utilizaban en la Antigua Grecia para componer canciones y melodías”. ¿Cuántas veces he oído a los estudiosos de la *cuartelera* mencionar el carácter primitivo, arcaico y antiguo de su melodía?, pues aquí queda sobradamente justificada tal afirmación. Así mismo puedo decir sin temor a equivocarme, que la *saeta cuartelera* es una de las pocas formas musicales populares que quedan en Occidente, en donde el antiguo **Modo Griego Dórico** aparece recogido en su forma más pura, primitiva y sencilla.

Por último y para finalizar, resaltar lo que el gran filósofo **Aristóteles** dejó escrito sobre el **Modo Dórico** en su obra básica *La Política*: “otros modos, como el dorio, inspiran tierna dulzura”; y yo me pregunto: ¿no es lo que sentimos los pontanenses cuando algún hermano de corporación entona una *cuartelera* dirigiéndose a nuestro patrón “El Terrible” la madrugada del Viernes Santo? ¿No es lo que percibimos en el encierro de Nuestra Señora de la Soledad cuando una multitud de hermanos *mananteros* rezan cantando a través de nuestras *saetas cuarteras*?

5º SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA FLAMENCA



“Sombras”

Tercer premio de fotografía en blanco y negro. Autor: José Díaz Tienda, de Córdoba



NOTICIAS DE LA CÁTEDRA

LA XIII NOCHE DE LA SAETA ESTUVO DEDICADA AL CANTAOR FERNANDO GÁLVEZ Y LA XIV A DIEGO DE LOS SANTOS "RUBICHI"

Siguiendo con su tradicional costumbre de exaltar la saeta y a los saeteros de Jerez, la Cátedra de Flamencología, celebró en el auditorio del CAF, el 12 de marzo de 2008, la XIII Noche de la Saeta, dedicada al cantaor jerezano y gran saetero, Fernando Gálvez Valencia, en la que fue ponente el crítico Pepe Marín, relaciones públicas de la Cátedra; entregándosele al artista un pergamino con el reconocimiento a su arte.

Al año siguiente, la XIV Noche de la Saeta estaría dedicada a honrar la memoria del gran cantaor y saetero, Diego de los Santos "Rubichi", fallecido pocos meses antes, oficiando de ponente el crítico y gran amigo suyo, Antonio Núñez Romero, presentado por el subdirector de la Cátedra, Manuel Pérez Celdrán y con intervención, además, de Aida Rodríguez Agraso, en representación del CAF.



El Subdirector de la Cátedra, Manuel Pérez Celdrán, presentando la XIII Noche de la Saeta, en memoria del cantaor y saetero, Diego Rubichi, acompañado por el ponente Antonio Núñez Romero y la representante del CAF, Aida Rodríguez Agraso.

FOTO ENRIQUE MORALES



LA V FIESTA DE LA COPLA FLAMENCA, EXALTADA POR JUAN DE LA PLATA, CON LA ACTUACIÓN DEL CANTAOR JEREZANO DIAMANTE NEGRO

Después de que pasaran, por la tribuna de la Fiesta de la Copla Flamenca, en ediciones anteriores, exaltadores de la misma tan ilustres como los poetas Antonio Murciano, Antonio Gallardo y Rafael Lorente; amén del crítico de flamenco Pepe Marín; el profesor de la Universidad de Sevilla, Juan Alberto Fernández Bañuls y el de la Universidad a Distancia (UNED), Francisco Gutiérrez Carbajo; en el año 2009 correspondió su intervención, como ponente, a nuestro compañero Juan de la Plata, director de la Cátedra de Flamencología, siendo ilustrada su lección por el gran cantaor jerezano, Manuel Valencia "Diamante Negro", con el acompañamiento a la guitarra de Jesús Álvarez. Previamente hubo una introducción al acto, a cargo de la directora del Centro Andaluz de Flamenco, Olga de la Pascua y de la periodista Aída Rodríguez Agraso.

La fiesta literaria y flamenca tuvo por marco incomparable el patio de columnas del Centro Andaluz de Flamenco, donde la Cátedra de Flamencología, organizadora de dicha actividad, tiene su sede.



Un momento de la intervención de Juan de la Plata, como ponente de la V Fiesta de la Copla Flamenca, en acto presidido por la directora del CAF, Olga de la Pascua. FOTO ENRIQUE MORALES



Dos momentos de la actuación del gran cantaor jerezano Manuel Valencia, "Diamante Negro", acompañado del guitarrista Jesús Álvarez, en la segunda parte de la Fiesta de la Copla Flamenca, 2009, ilustrando la misma con viejos cantes de su repertorio, que fueron muy aplaudidos por los numerosos asistentes. FOTO ENRIQUE MORALES



OBITUARIO FLAMENCO



LA BAILAORA PILAR LÓPEZ

El 25 de marzo de 2008, nos dejaba a la edad de 96 años, la que fuera eximia bailaora, bailarina y coreógrafa, Pilar López Júlvez (San Sebastián, 1912), hermana de la legendaria "Argentinita" de la que fue discípula y maestra, a su vez, de los bailaores Antonio Gades, Mario Maya, El Güito, Alejandro Vega, Manolo Vargas, José Granero y otros muchos que se formaron en su compañía de ballet español, la cual paseó por el mundo, entre 1946 y 1973.



Pilar López (© fotografía de Ibáñez, 1963).

Una bella imagen de la bailaora Pilar López, captada en 1963, cuando se encontraba en el mejor momento de su brillante carrera artística. FOTO IBÁÑEZ



Visita de Pilar López a la Cátedra de Flamencología, con motivo de la Lección Magistral que pronunciara en la misma y el homenaje nacional que ésta le rindió. Arriba: firmando en el libro de honor de la Cátedra, en presencia del director Juan de la Plata; del director del CAF, Calixto Sánchez y de la delegada provincial de la Consejería de Cultura, Pepa Caro.- Abajo: Posando en la Cátedra, acompañada de Calixto Sánchez, el cantaor Luis Caballero, Pepa Caro, el administrador del CAF, Francisco Benavent, Juan de la Plata y la bailaora y pintora Luisa Triana, miembro correspondiente de la Cátedra. FOTO ARCHIVO



Pilar López vio jalonada su brillante carrera artística con numerosos premios. Entre ellos el Nacional de Baile de la Cátedra de Flamencología de Jerez, que recibiera en 1976, y el Compás del Cante de la Fundación Cruz Campo. En 1995 recibió la medalla de oro de Andalucía y, en 2006, el premio de honor de los Max de las Artes Escénicas, promovidos por la Sociedad General de Autores (S. G. A. E.), en reconocimiento a “su vasta aportación al mundo de la danza”.

La gran artista recibió, además, un homenaje especial de nuestra Cátedra de Flamencología, en la que pronunciara una inolvidable lección magistral. A su vez, ella sería la encargada, junto al crítico José María Velázquez, de ofrecer a nuestro director, Juan de la Plata, un homenaje nacional que se le rindiera a éste, hace años, en el madrileño Círculo de Bellas Artes.

EL GUITARRISTA MANUEL FERNÁNDEZ MOLINA “PARRILLA DE JEREZ”

Manuel Fernández Molina, “Parrilla de Jerez”, genio de la guitarra, maestro de los cursos de la Cátedra, durante más de tres décadas, se nos fue a los 63 años de edad, después de haber soportado una larga enfermedad y de haber dejado impresionado para la historia su personal estilo en cuatro discos, como solista, y en otros muchos su acompañamiento flamenquísimo a los cantes de La Paquera, de Agujeta, La Macanita y otros artistas; y de haber compuesto varios conciertos de excelente calidad. Además de adaptar a la guitarra flamenca la música popular de todos los villancicos jerezanos y de componer, en 1979, para el Coro del Aula de Folklore de la Cátedra de Flamencología, una Misa de Gallo Flamenca de la Nochebuena que fue estrenada en la basílica-santuario de la patrona de Jerez, Ntra. Sra. de la Merced y repetida, al año siguiente, en la iglesia parroquial de Santiago, en ambas ocasiones con masiva asistencia de público.

En su trayectoria artística, Manolo Parrilla había acompañado sobre los escenarios a su propio padre, el bailaor Gran Parrilla, a su difunta hermana la bailaora Ana Parrilla, a Manolo Caracol y Antonio Mairena; además de a Terremoto de Jerez (padre), a Tío Borrico, Curro Malena y La Macanita, entre otros numerosos artistas del cante y del baile flamenco.

En 1973, la Cátedra de Flamencología, le distinguió con su Premio Nacional de Guitarra Flamenca y, a partir de 1976, aparte de su contribución como profesor a los cursos anuales de verano, tuvo a su cargo la dirección del Coro de Villancicos del Aula de Folklore, iniciado en la propia Cátedra, al frente del cual grabó la mayor parte de la colección “Así canta nuestra tierra en Navidad”, producida por la Caja de Ahorros de Jerez, y continuada, posteriormente, por Caja San Fernando y, actualmente, por Cajasol.

En las fotos que ilustran esta nota, puede vérselo en su mejor momento profesional, en un acto de la Cátedra, acompañando el cante de su paisano el



*Parrilla de Jerez en su plenitud artística, acompañando al cantaor Juan Romero Pantoja
"El Guapo". - FOTO ARCHIVO DE LA CÁTEDRA*



gran cantaor Juan Romero Pantoja "El Guapo" y al frente del primitivo Coro de Villancicos del Aula de Folklore de la Cátedra de Flamencología, cuando se grabó el primer disco de la colección "Así canta nuestra tierra en Navidad", por la Caja de Ahorros de Jerez (hoy Cajasol), en 1982, llevando como segundo guitarrista a Gerardo Núñez, que entonces se estaba dando a conocer, a través de la Cátedra de Flamencología, promovido por ésta, a través de sus actividades.

UN GRAN MÚSICO FLAMENCO

JUAN DE LA PLATA

DIRECTOR DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Con motivo del fallecimiento de Manuel Fernández Molina, Parrilla de Jerez, nuestro Director Juan de la Plata publicaría en el "Diario de Jerez", el artículo que reproducimos a continuación:

Se echaba de menos su guitarra, su toque, su arte, su manera de entender y de crear la música flamenca de nuestra tierra. Han sido unos años, los de su enfermedad, en los que la guitarra de Parrilla estuvo ausente de todos los eventos. Su toque magistral, tan suyo y tan flamenco nos dejó hace tiempo. Y ahora es el propio artista el que se nos acaba de ir para siempre, dejando huérfanas las seis cuerdas de su guitarra, tan personal y tan gitana. Una guitarra que ya hacía tiempo que estaba muda, pero de la que brotaron siempre los mejores arpegios flamencos, las mejores seguiriyas y bulerías. Aquellos toques que tanto acompañaron a los mejores y, entre ellos, a aquella que fue la mejor de todas las cantaoras de Jerez, La Paquera, para la que nunca fue Parrilla, sino "Parrillita", como ella cariñosamente le llamaba; su tocaor, su acompañante ideal, su compañero de tantas actuaciones, al que siempre recurría, porque era el que más se identificaba con ella, con su grito genial de cantaora única e incomparable.

Ha muerto el maestro, el músico flamenco, el hombre que sabía sacar a la guitarra las notas más gitanas, los aires más flamencos; el gran compositor de piezas inolvidables, en las que iba siempre envuelta su alma de guitarrista extraordinario, su sensibilidad flamenca, su exigente y depurado estilo de concebir la música; bien fuera para acompañar el canto y el baile; como para darla a conocer en concierto, como tantas veces hiciera. Su magisterio lo expresó durante muchos años al frente del aula de guitarra de la Cátedra de Flamencología, por la que pasaron tantos alumnos; y su maestría quedó igualmente de manifiesto en esas composiciones flamencas con las que adaptaba, cada año, los más populares villancicos de nuestra tierra; dejando



para siempre su impronta artística en los numerosos discos grabados, bajo su competente dirección.

Se nos acaba de ir, para siempre, un gran músico flamenco y, a mi juicio, el mejor guitarrista que Jerez ha tenido en todo el siglo XX. El más flamenco y el más completo, sin menospreciar a nadie. Porque Manuel Fernández Molina "Parrilla de Jerez" era quizás el más genial de todos, el que más conocimientos poseía de la guitarra; el que mejores falsetas le sacaba y el que más sentía el toque que interpretaba. Un toque, una música, que fue su vida, y por la que pasará a la historia de los más grandes maestros de la guitarra flamenca. Donde quiera que esté su espíritu, posiblemente ahora pueda seguir acompañando los dionisiacos cantes de su gran compañera, La Paquera. Nuestra pena es que, ahora, nosotros no podremos escucharlos. Pero siempre le recordaremos como el gran músico flamenco que fue. Compositor y ejecutante sin igual. El mejor.

MARIO MAYA Y CHANO LOBATO

Otros dos grandes maestros que nos dejaron, para siempre, fueron el bailarín y coreógrafo Mario Maya, gran amigo de nuestra Cátedra de Flamencología, y el genial cantaor Chano Lobato, continuador de la mejor escuela gaditana de cante.

Mario Maya solía venir cada año a participar, como intérprete o coreógrafo, al Festival de Jerez, no faltando nunca a nuestras bianuales entregas de premios nacionales y locales, en las que él solía prestarse muy gustoso a entregar alguno de ellos.

Por su parte, Chano Lobato también nos distinguió con su amistad y no faltaba nunca a las invitaciones que se le hacían, desde esta ciudad, para tomar parte en el Festival de Jerez o en las noches de los Viernes Flamen-cos del Astoria. Su relación con nuestra Cátedra fue, igualmente, de lo más afectiva.

Ambos fallecimientos fueron muy sentidos en Jerez, donde tanto se apreciaba, quería y admiraba a estos dos grandes genios del flamenco y donde tantas veces disfrutamos de su arte. Un arte que jamás olvidaremos, como nunca podremos olvidar a tan geniales artistas y mejores personas.



Mario Maya, el gran bailarín y coreógrafo, y Chano Lobato el cantaor de pura esencia gaditana, fallecidos ambos en la cumbre de su arte. FOTOS ARCHIVO DE LA CÁTEDRA



POESÍA

ROMANCILLO DEL FLAMENCO, NOVILLERO Y POETA JOSÉ GONZÁLEZ "PEPILLO" (1)

ANTONIO MURCIANO

(EN EL 10º ANIVERSARIO DE SU IDA) 8. XI. 2007.

Amigo de sus amigos,
enamorado y galán,
flamenco de rompe y raja
y pregonero y juglar,
JOSÉ GONZÁLEZ "PEPILLO"
- torero hasta en el andar -,
fue un jerezano de lujo
y un poeta singular
- entre clásico y barroco,
entre culto y popular -
que igual esculpía un romance
que templaba un natural.

¡Qué sonetos, qué espinelas,
qué coplas del bien cantar,
saetero de voz rota
de blanco y oro cabal!

¡Semana Santa en Jerez...!
Tan bien te supo glosar,
que Jesús del Prendimiento
sabedor de su verdad,
las puertas del quinto cielo
fue y le abrió de par en par.

(1) José González "Pepillo", flamenco, torero y poeta, nacido en el barrio gitano de Santiago, de Jerez, como poeta y recitador flamenco fue galardonado por la Cátedra de Flamencología, con el Premio Nacional de Poesía Flamenca, en 1965, y al año siguiente lo sería el autor de este su romancillo, el arcense Antonio Murciano, por su libro "Perfil del Cante". Miembro destacado de la Cátedra, en la que ostentaba el número 5 de antigüedad, durante muchos años "Pepillo" desempeñó, con gran acierto, en la Junta Directiva de la misma, el puesto de Relaciones Públicas, hasta su desafortunado fallecimiento, ocurrido en fatal accidente de circulación.



RESEÑA

DE LIBROS, DISCOS Y DVD DE FLAMENCO

POR BORDÓN

LIBROS

“HISTORIA DEL BAILE FLAMENCO” (VOL.I) POR JOSÉ LUIS NAVARRO GARCÍA

Nuestro ilustre y querido compañero, el catedrático y flamencólogo sevillano, José Luis Navarro García, uno de los autores más prolíficos que tiene el género flamenco, en nuestros días, y una de las más destacadas autoridades en cuanto al baile flamenco se refiere, acomete con este primer volumen, editado por Signatura Ediciones, la ardua tarea de dar a conocer la “Historia del Baile Flamenco”, partiendo de la premisa que consta en la contraportada de su libro de que, “el baile flamenco es el hijo mestizo de un maridaje multicultural. El fruto enriquecido de tres pueblos especialmente dotados para la música y la danza: andaluces, gitanos y negros. Pueblos y culturas que se han encontrado en un solar común: Andalucía”.

Y a partir de las famosas bailarinas de Gades, hasta llegar a nuestros días, en un apasionante recorrido histórico que no deja aspecto alguno por esclarecer, José Luis Navarro García nos ofrece, en su magnífico trabajo de investigación, un acabado estudio de toda clase de bailes, danzas, formas, estilos, escuelas, academias y figuras, más o menos conocidas, algunas realmente célebres, que

alumbraron y deslumbraron lo que hoy conocemos como baile flamenco.

El trabajo está profusamente ilustrado y contiene, además de una extensa bibliografía, un valioso índice onomástico.

“MINERÍA, FLAMENCO Y CAFÉS CANTANTES EN LINARES (1868 – 1918) POR ANA MARÍA DÍAZ OLAYA

Otro título de Signatura Ediciones, el segundo debido a la pluma de una jovencísima profesora de musicología, linarense, que ha buceado en la historia del flamenco y los cafés cantantes de su tierra, tratando de analizar las repercusiones sociales, culturales y flamencas de Linares, ciudad minera por excelencia, a la que una masiva llegada de inmigrantes extranjeros y españoles dotó, a mediados del siglo XIX, de una intensa vida en las minas de dicho pueblo de la provincia de Jaén.

Ana María Díaz nos descubre un rico filón nunca explotado, al hablarnos de la economía, producto de la minería; la sociedad linarense de la época y el avance social, tecnológico y político que experimentó este pueblo, a cuyo amparo y como lugares de ocio para los mineros, se abrieron numerosos cafés cantantes, en los que se centró el espectáculo fla-



menco, en el momento de su máximo apogeo.

El libro que comentamos es fruto de una tesis doctoral de la autora, sumamente interesante.

**“DON JOSE PEREZ DE GUZMÁN Y SU FANDANGO”
POR FRANCISCO ZAMBRANO VÁZQUEZ**

Una destacada figura del cante amateur de los años veinte del pasado siglo, el aristócrata de Jerez de los Caballeros, recriado en Huelva, don José Pérez de Guzmán, creador de un fandango propio que aún se sigue cantando por los buenos cantaores onubenses, ha sido rescatada del olvido por Francisco Zambrano Vázquez, extremeño de pro, maestro, médico y hombre muy activo del mundo flamenco pacense, quien nos ofrece en este libro una amplia biografía de quien pasara a la historia, sin haber sido cantaor profesional, por su mítico fandango personal, adaptado de un primitivo fandango folclórico bailable de Huelva, al que aflamencó, “imprimiéndole solemnidad, flamenquismo y altura”, aportando para ello “su impronta personal” de aficionado fuera de serie.

Un fandango que, como el autor recuerda, acogieron como suyo y fueron los primeros en grabar, Manuel Centeno y el Cojo de Málaga, amigos y protegidos del aristócrata, pasando por la indudable maestría de Paco Isidro, hasta llegar al Raya. Un fandango ya clásico en el repertorio de numerosos cantaores flamencos que tiene, indudablemente, en este libro de Francisco Zambrano, editado por la Diputación de Badajoz, todo un tratado apologético y una completísima historia, incluidos extensos análisis de

cuantas grabaciones discográficas se han venido realizando, a través de los tiempos, del más que importante y célebre fandango de Pérez de Guzmán.

**“TRADICION ORAL EN LOS BARRIOS”
POR DOMINGO MARISCAL RIVERA Y JUAN IGNACIO DE VICENTE LARA**

Interesantísima publicación del ayuntamiento de la villa de Los Barrios (Cádiz), donde se ofrece el fruto de una concienzuda investigación de campo de múltiples aspectos de la tradición oral de dicha zona, llevada a cabo con rigor y precisión por sus autores; incluyendo narraciones de pliegos de cordel de ciegos, refranes, dichos y juegos populares; aportando, además un disco compacto con las canciones y romances hallados en dicha labor.

Entre los romances recogidos de boca del pueblo de Los Barrios, destacan los del Conde Olinos, El Día de los Torneos, Las Señas del Esposo, La Virgen y el Ciego, El Marinero y el Diablo y Ventana sobre Ventana, de los cuales existen distintas y parecidas versiones en Jerez, Arcos y gran parte de la sierra gaditana.

Un trabajo muy bien conseguido, que puede hacer las delicias de los amantes del folclore y de las tradiciones orales de Andalucía.

**“LOS FLAMENCOS HABLAN DE SI MISMOS II”
POR MANUEL CURAO**

Editado por la Universidad Internacional de Andalucía que tuvo el buen acierto de convocar estas reuniones

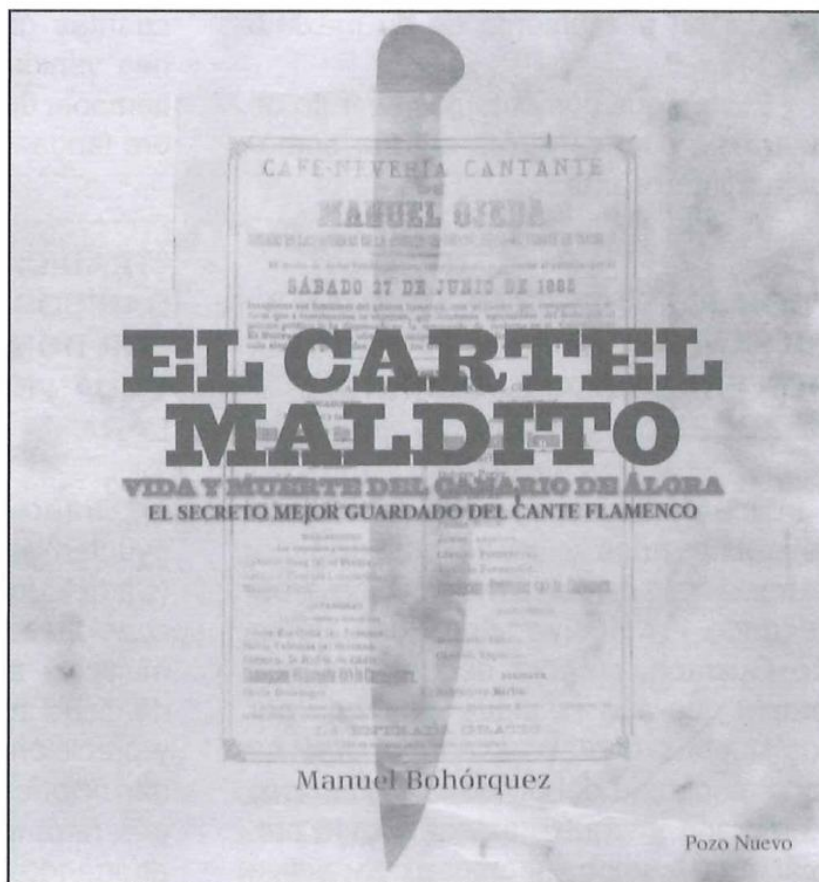


públicas de flamencos con periodistas, y con prólogo del rector de la UNIA, Juan Manuel Suárez Japón, este libro contiene la transcripción de cuantas conversaciones sobre flamenco se llevaron a cabo, con intervención del propio Curao y de otros periodistas, con figuras tan destacadas de nuestro arte, como la cantaora Carmen Linares, la bailaora Eva la Yerba-buena, los cantaores Miguel Poveda y Esperanza Fernández y el guitarrista Enrique de Melchor.

El libro lleva un anexo de Eugenio Chicano, como pie de temas, párrafos y extractos de su conferencia sobre "La Pintura en el Flamenco", impartida en dicha Universidad e, igualmente, enriquecen este magnífico trabajo de Manuel Curao, dos dvd's, documental el primero y, el segundo, conteniendo algunos de los momentos más sobresalientes de estos importantes encuentros de flamencos y universidad. Todo un acertado y muy valioso documento.

"EL CARTEL MALDITO. VIDA Y MUERTE DEL CANARIO DE ALORA. EL SECRETO MEJOR GUARDADO DEL CANTE FLAMENCO" POR MANUEL BOHÓRQUEZ

Uno de los escritores más prolíficos de flamenco de nuestros días, es sin lugar a dudas el polifacético Manuel Bohórquez, crítico de El Correo de



Andalucía, de Sevilla, y autor de varios libros, a cual más interesante, como los dedicados a la Niña de los Peines y a su hermano Tomás Pavón. Además de publicar semanalmente interesantes y desconocidas páginas de la historiografía flamenca, en su blog de Internet.

"El cartel maldito" es un completísimo y raro trabajo de investigación, en el que el autor desvela una serie de datos biográficos, y acerca del cante de este desgraciado cantaor, llamado Juan Reyes Osuna, natural de Álora (Málaga), que muriera asesinado, en Sevilla, junto al puente de Triana. Con este minucioso y exhaustivo trabajo biográfico de El Canario de Álora, auténtico revolucionario de la malagueña, Manuel Bohórquez demuestra, una vez más, su gran afición al cante y sus más que amplios conocimientos de la historia del flamenco, de la que es un apasionado e incansable investigador.



El libro contiene, además, un CD con cantes de la escuela de El Canario, pertenecientes a la colección de cilindros de cera del Centro Andaluz de flamenco.

“LA NIÑA DE LOS PEINES. EL MUNDO FLAMENCO DE PASTORA PAVÓN”, POR CRISTINA CRUCES ROLDÁN

Voluminoso estudio de la personalidad artística y el cante de aquél “sombrio genio hispánico” – como la llamara Lorca – que fuera Pastora Pavón Cruz “Niña de los Peines”, en el que la investigadora Cristina Cruces Roldán, doctora en Antropología Social y profesora de la Universidad de Sevilla, indaga en las más profundas raíces del cante de esta mujer, cuyo cante fuera calificado de “Bien de Interés Cultural” y “Patrimonio de Andalucía”.

Aparte las interesantes notas biográficas, acerca de la carrera artística de Pastora Pavón, la autora hace un cuidadoso análisis de los distintos cantes de la misma, basado en su amplia discografía; ilustrando el libro con numerosas fotografías pertenecientes a los fondos del Centro Andaluz de Flamenco.

“ANTONIA MERCÉ. EL FLAMENCO Y LA VANGUARDIA ESPAÑOLA” POR NINOTCHKA DEVORAH BENNAHUM

Primera biografía completa de la artista que alcanzara la más alta cumbre del baile flamenco y su destacada aportación a la coreografía y a la interpretación del mismo.

La autora, Ninotchka Devorah Benahum, es profesora de dicción, teatro y

danza en la Universidad de Long Island. Ha enseñado historia de la danza en Swarthmore y Princeton, y ha publicado numerosos artículos y reseñas de danza.

El origen de este trabajo es una tesis doctoral, presentada por la autora, en el Departamento de Estudios Teatrales de la Escuela de Arte Tisch de la Universidad de Nueva York. Tesis que posteriormente ha sido ampliada y revisada, antes de su edición en libro.

Numerosas ilustraciones, en blanco y negro y a todo color, avalan y enriquecen este precioso estudio biográfico y artístico de Antonia Mercé “La Argentina”, la mejor y más completa bailaora española de todos los tiempos, y genial creadora del ballet flamenco.

“LA LLAVE DE LA MÚSICA FLAMENCA” POR ANTONIO Y DAVID HURTADO TORRES

Signatura Ediciones es la editora de este insólito libro sobre los orígenes de la música flamenca, original de los profesores, compositores y musicólogos Antonio y David Hurtado Torres, sobrinos-nietos del cantaor Juan Valderrama, en el que ambos hermanos, en un alardé de investigación a fondo, han “trazado la línea genética evolutiva que - según Antonio Hurtado Torres - une a lo largo de los siglos los vestigios musicales más remotos, en donde pueden ya apreciarse, de forma embrionaria, por vez primera en la historia, rasgos llamémosles aflamencados o pre-flamencos, con el tipo de música que después, en el siglo XIX, terminaría convirtiéndose de forma definitiva, en lo que hoy conocemos como Flamenco”.



El texto del libro va precedido de dos prólogos, uno del compositor Tomás Marco y otro del cantaor Fosforito y contiene un DC, con grabaciones, en el que los propios autores con otros músicos interpretan algunas de las numerosas partituras que contiene esta fascinante obra, algunas prácticamente inéditas hasta hoy. El disco lleva una cronología que abarca desde la música pre-flamenca más antigua que se conoce, hasta alcanzar su culminación en seis cantes clásicos, en las voces de Chacón, la Niña de los Peines, Manuel Vallejo y El Gloria.

Por último, decir que este interesantísimo trabajo de investigación musical de los hermanos Hurtado, - aparte de esbozar reflexiones sobre otros muchos temas, relacionados con la música andaluza y el flamenco, así como con la primitiva canción andaluza y los toques de guitarra - no solo aborda el tema de la música pre-flamenca, sino que también acomete, con rigor y gran lujo de detalles, el estudio pormenorizado de todos los parámetros - rítmico, armónico, melódico e histórico - en que se basa el cante flamenco.

Este libro ha sido auspiciado por varias instituciones, entre las que se cuenta la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, el Centro de Documentación Musical de Andalucía, la Diputación de Sevilla y el Ayuntamiento de Torredelcampo (Jaén). Y el disco que se adjunta contiene jácara, zarabanda, fandango de Murcia, zarambeque, tonadilla "La Anónima", el Polo del Contrabandista, bolero y caña a dúo, la caracolera, soleá y la caña; aparte de los cantes anteriormente expresados, interpretados por acreditados profesionales de principios del siglo XX.

"EL FLAMENCO QUE HE VIVIDO", POR JUAN DE LA PLATA

Con más de una treintena de libros publicados, nuestro director Juan de la Plata se ha decidido a escribir y publicar sus memorias flamencas, en las que habla de sus vivencias, escritos y recuerdos de toda una vida, dedicada intensamente al flamenco y al estudio y difusión de la flamencología, por lo que la Cátedra jerezana que él fundara adquiere un relevante papel co-protagonista en este libro, magníficamente editado por Signatura Ediciones, de Sevilla, y profusamente ilustrado con numerosas fotografías, más el retrato en portada del autor, debido al lápiz del conocido pintor jerezano Pedro Carabante, que es, además, un excelente guitarrista aficionado.

Según confiesa Juan de la Plata, en la contraportada del libro, también ilustrada por Carabante, "mis memorias de viejo aficionado y mis trabajos, en la Cátedra de Flamencología de Jerez, forman parte de un todo: la cultura del flamenco, la música autóctona de mi pueblo, a la que he entregado por entero mi vida, con ilusión y entusiasmo, durante tres cuartos de siglo".

DISCOS

"FLAMENCO CABAL" DE JUAN GÓMEZ

Un cantaor almeriense, prácticamente desconocido del gran público, Juan Gómez Belmonte, avalado por su paisano Marcos Escánez, productor de este disco, al que ha puesto prólogo el investigador Luis Soler Guevara, nos ofrece todo un abanico de cantes por



soleá, malagueña, tarantos, fandangos mineros, tientos de Cádiz y tangos y soleá de Triana, fandangos viejos, bamberra, petenera, seguiriyas de Jerez, cabal y toná, que demuestran su gran afición y profundo conocimiento de las diversas escuelas cantaoras, que nos recuerdan a Manuel Torre, Pastora la de los Peines, Juan Talega, Mairena y Chocolate, entre otras grandes figuras del pasado.

Dice Marcos Escáñez que, en esta obra prima del cantaor Juan Gómez, perteneciente a una notable familia de buenos cantaores almerienses se puede “descubrir a un cantaor de una afición enorme y un conocimiento muy amplio”. Nuestra enhorabuena.

“CONTRATIEMPO”, DE PACO ESCOBAR

Tocaor, productor musical y artístico, compositor de música original y letras y director musical de su propia grabación, Francisco Javier Escobar Borrego, profesor titular de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, se nos da a conocer en este DC como guitarrista, con el nombre familiar y artístico de Paco Escobar, en lo que su prologuista el flamencólogo José María Velázquez-Gaztelu califica como “un disco ilustrado”, dada la formación académica del intérprete, que es “un consciente y documentado constructor de pautas musicales”.

Según el propio profesor-tocaor, Paco Escobar, su disco - primero que ha grabado hasta la fecha -, viene a ser, “una poética musical de los sentidos”, queriendo reflejar en su obra las tres dimensiones esenciales de la guitarra: el toque solista y el acompañamiento al canto y al baile. Y así, como en una suite andaluza y flamenca, su concierto

nos suena por tangos, fandangos de Huelva, tanguillos, bulerías, y otros sonidos flamencos, en los que se deja acompañar de otros instrumentos, cantes y palmas.

“CINCO VERSOS Y UN CORAZÓN”, DE GUILLERMO CANO

El DC se subtitula “La nueva forma de sentir...por fandangos”, ofreciéndonos su intérprete una amplia antología, compuesta de siete cortes de fandangos personales, así como de fandangos antiguos de Alosno, y los artísticos creados por los fandangueros históricos Antonio Rengel, Niño Gloria, Manuel Vallejo y Niño León.

Un disco, para ser saboreado, en suma, por los amantes de los mejores cantes por fandangos y para conocer, de paso, a una nueva figura del cante, que demuestra su amor por dicho estilo y sus ganas de difundirlo, en toda su grandeza.

Es una grabación del sello Pasarela, realizada en los estudios de Alta Frecuencia, de Sevilla, entre los meses de diciembre de 2008 y febrero de 2009. Fotografía de la portada de Ana Torralva.

“8 GUITARRAS... Y UN PIANO”, DE MANUEL MORENO “EL PELE”

Ocho cantes, siete de ellos, acompañados a la guitarra. Tarantas y cartagenera, canción por bulería, soleá, bulería, fandangos, seguiriya y cabal, alegrías y malagueña, que cuentan con el toque y la colaboración especial de guitarristas tan señeros como Moraíto de Jerez, su hijo Diego del Morao; Miguel Angel Cortés, Daniel Méndez, Juan



Carlos Romero, José Antonio Rodríguez y el Niño de Pura.

El piano lo pone David Peña Dorantes, para una zambra preciosa, con letra y música del cantaor, en la que colabora María Toledo, como artista invitada. En definitiva, un buen disco, hecho entre enero y julio de 2008, que resulta muy agradable de escuchar, confeccionado con el sello discográfico de la Factoría Flamenca.

“AL CANTAR A MANUEL”, DE MAITE MARTÍN

Dice la hoja de promoción que acompaña a este disco, que con esta nueva grabación “Mayte Martín ha creado a la nueva trovadora”. También, añade, que “este trabajo de la Martín es canela en rama y pura dinamita”. Y podemos afirmar que es totalmente cierto.

Dulzura y polémica, van de la mano, en este “Cantar a Manuel”, que no es otro que el poeta y periodista malagueño, Manuel Alcántara, cuyos versos sirven de soporte y pretexto, para que la cantaora catalana sorprenda y provoque.

“Rigurosamente transgresora, exigente, creativa y sorprendente, Mayte

MAYTEMARTÍN ALCANTARAMANUEL



Portada del disco de Mayte Martín, “Al cantar a Manuel”.

Martín mantiene a su público en constante tensión; provoca su curiosidad y hace que se pregunte ¿A ver con qué nos sale?” Y, ahora, la cantaora barcelonesa nos sale con un manojo de bellísimos versos del gran poeta de Málaga cantaora, musicados y cantados por ella, a su flamenca manera, en un alarde de creatividad y encadenadas emociones sonoras.

“LAMPARA MINERA – VOL. 2”, DE MIGUEL DE TENA

Producido por RNE para RTVE Música, nos llega este disco de Miguel de Tena, conteniendo tangos extremeños, granaína y media granaína, mineras, bulerías de María de la O, malagueña y fandango de Cayetano, milonga, fandango de Vallejo, taranta y jaleos extremeños, alternando en cada



interpretación las guitarras de Antonio Carrión y de Francisco Pinto, con letras populares y otras de distintos autores, en un precioso muestrario de cantes de levante y extremeños, que califican a este cantaor, nacido en Rucas (Badajoz), en 1976, y ganador de la Lámpara Minera del Festival Internacional del Cante de las Minas, en 2006, como un acertado ejecutor de dichos estilos, al que da gusto escuchar y saborear su excelente forma de cantar, con voz dulce y clara, no exenta de desgarró.

“CORRAL DEL CARBÓN”, DE ANTONIO CAMPOS

Producido por el propio intérprete, Antonio Campos, y grabado en directo, “Corral del Carbón” es una muestra de lo que este joven cantaor - ¿granadino? – es capaz de hacer, con seriedad y con hondura, abriendo camino entre tanta fusión y confusión como hoy existe en el cante flamenco.

Antonio Campos demuestra su buen gusto, eligiendo cantes que nos suenan a Manuel Torre, a Pastora y a otros grandes genios del pasado, mostrando su inclinación hacia los cantes legítimos por soleá, bulerías, malagueñas, tientos-tangos, cantiñas..., hasta atreverse con la grandiosa cumbre de la inmortal seguriya de Santiago y Santa Ana.

Un disco que puede abrirle un ambicioso camino a este joven cantaor que se ha decidido por la verdad del cante auténtico, sin trampa ni cartón. Buena

voz, facultades y gran afición le sobran para ello. Deseémosle suerte.

DVD-VIDEO

“EN EL TIEMPO - LUCENA CON LUZ PROPIA” DE CURRO LUCENA

Doble dvd - video, con lo mejor de este cantaor, que abarca desde 1974 a 1994, y desde 1995 a 2008, en un total de ocho capítulos, en los que podemos ver y escuchar lo mejor de su carrera artística, desarrollada en diferentes ámbitos y, especialmente, a través de programas de TVE que presentaran los flamencólogos Fernando Quiñones y José María Velázquez, ambos pertenecientes a la Cátedra de Flamencología de Jerez.

No es esta la primera vez que Curro Lucena utiliza este formato para comunicarse con los aficionados y seguidores de su cante, pues recordamos no ha mucho, otros dos DVD-VIDEO, aparecidos en 2008, bajo el título “8 + 2 Presentación” y “Ocho más 2. Andalucía, Lucena y Ronda”.

Imágenes y cantes que guardan una dedicación y un sabor de flamenquismo y pureza, a cargo de un extraordinario artista del mejor cante flamenco de nuestro tiempo, que vale la pena recordar y escuchar de vez en cuando.



PREMIOS DEL 5º SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA FLAMENCA

PATROCINADO POR LA AGENCIA ANDALUZA
PARA EL DESARROLLO DEL FLAMENCO

Fotografías en blanco y negro

Primer premio, dotado con 600 euros.- Para Ana Palma, de Barcelona, por su fotografía titulada "Arte y compás".

Segundo premio, dotado con 400 euros.- Para Klaus Handner, de Alemania, por su fotografía titulada "Sara Salado".

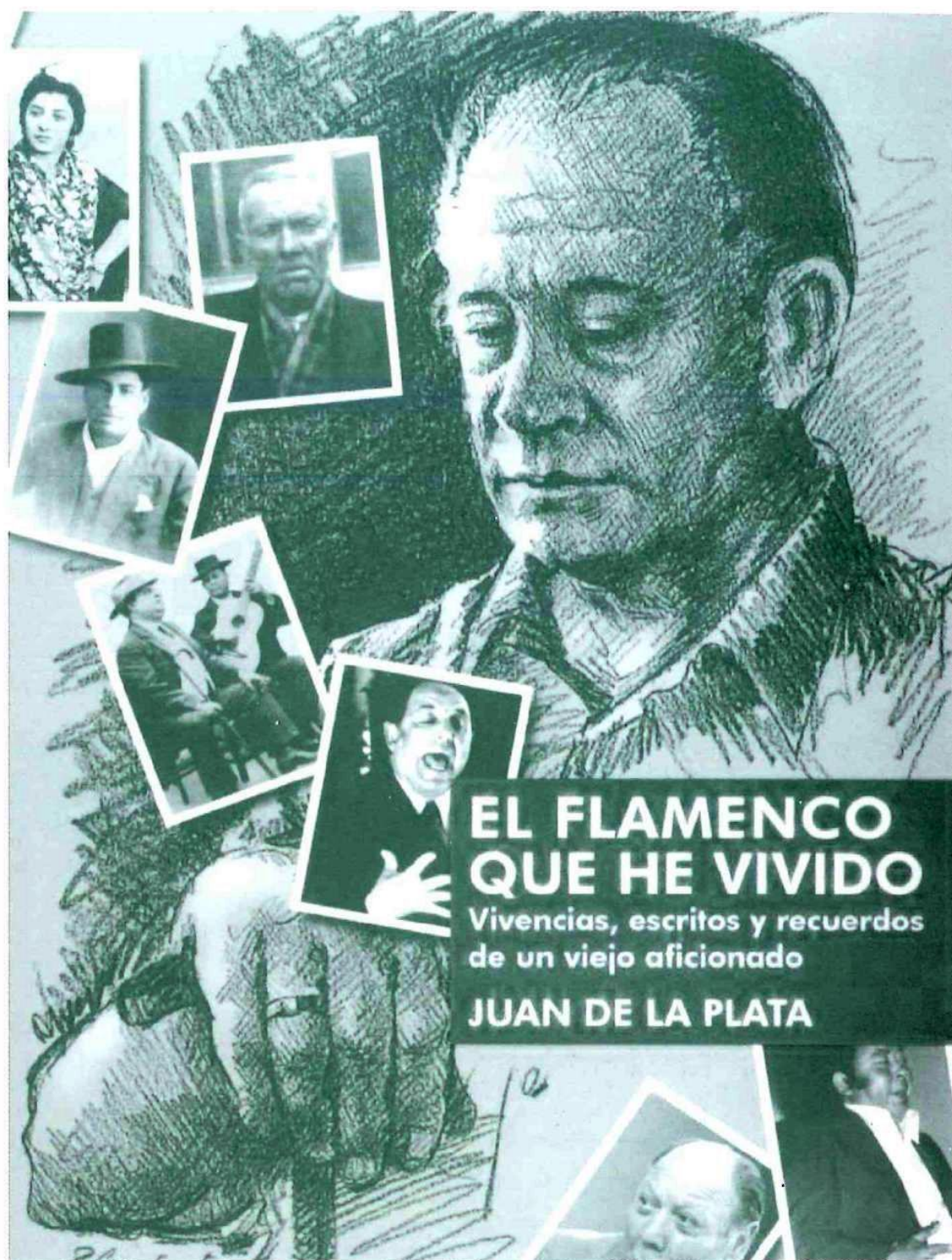
Tercer premio, dotado con 200 euros.- Para José Díaz Tienda, de Córdoba, por su fotografía titulada "Sombras".

Fotografías en color

Primer premio, dotado con 600 euros.- Para Toni Blanco, de Córdoba, por su fotografía titulada "La Yerbabuena".

Segundo premio, dotado con 400 euros.- Para Stéphanus Meyer, residente en Córdoba, por su fotografía "Bailaora con castañuelas".

Tercer premio, dotado con 200 euros.- Para Ana Palma, de Barcelona, por su fotografía titulada "Flamenco por derecho".



**MEMORIAS FLAMENCAS DE NUESTRO DIRECTOR,
JUAN DE LA PLATA**

UN LIBRO DE SIGNATURA EDICIONES, DE SEVILLA,
A LA VENTA, EN LAS PRINCIPALES LIBRERÍAS DE ESPAÑA

Edita:



Patrocina:

Cajasol

Obra Social

Colaboran:

agencia Andaluza
para el Desarrollo
del flamenco



y

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO
Jerez de la Frontera